

مَجَلَّةُ فَصْلِيَّةٌ تُعْنِي بِالثَّقَافَةِ وَالْفُنُونِ وَالْأَدَابِ

الرقعة الحمراء

تَصَدَّرُ عَنْ دَارِ الرَّقْعَةِ لِلْإِبْدَاعِ وَالنَّشْرِ فِي كَرْبَلَاءَ

٤

في العدد

• مفهوم آليات تحليل الخطاب في الدراسات المختلفة

(في البلاغة الجديدة ولسانيات النص)

• ما مدى مشروعية علم الأسلوب في النقد الأدبي الحديث

• رواية الخيال العلمي وتجسيد لعبة تفسير اللغز الذي يكتنف الإنسان

• المقاربة الجمالية في فلسفة ماركوز

• الهوية المسيحية في الرواية العراقية

• عبداً لله إبراهيم : يستحيل ظهور نظرية أدبية مادامت ثقافتنا لم تتح لها الفرصة التاريخية

• الظواهر الدلالية في الرواية العربية (أدب الصورة)

• محنة الثقافة وأسئلة الهوية

• قراءة في كتاب حوار الهويات في زمن العولمة

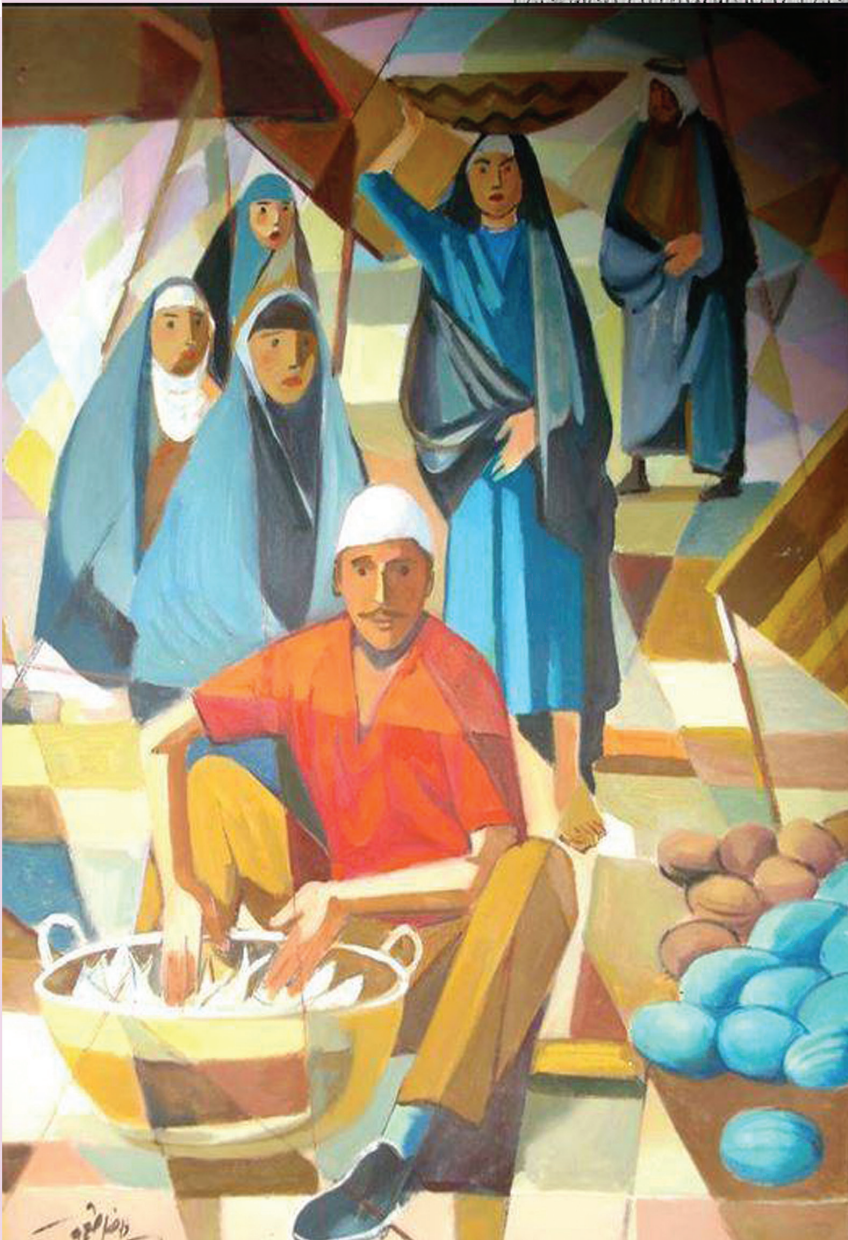
• دلالة النص التاريخي عند واسيني الأعرج

• ليندا هيشيون : فلسفة ما بعد الحداثة

• دراسات التابع المنطلقات والإشكالات

• الكتابة رفقة حميمة مع الكلمة

• شعرية اللغة السينمائية في أفلام أوزو





نهر الهندية (كربلاء) أيام زمان

الرقعة

مجلة فصلية تعنى بالثقافة والفنون والآداب
تصدر عن دار الرقيم في كربلاء

رئيس التحرير
عباس خلف علي

رئيس مجلس الإدارة
أ.د. عبود جودي الحلي

الهيئة الاستشارية

أ.د. محمد عبد الحسين الخطيب

أ.د. صادق عبد المطلب الموسوي

أ.د. عادل نذير

أ.د. عباس التميمي

أ.م.د. عدنان طعمة

أ.م.د. باقر جواد الزجاني

المتابعة الفنية

محمد علي النصراوي

هيئة التحرير

أ.د. محمد أبو خضير

م.م. باقر جاسم محمد

المصحح اللغوي

يحيى سوادي الطويل

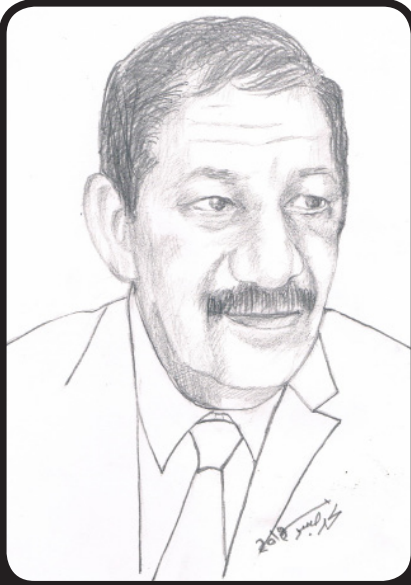
التصميم والخراج الفني
فؤاد العرداوي

الرسوم الداخلية
محمد جسوم

لوحة الغلاف
الفنان فاضل طعمة

المحتويات

كلمة العدد	ص ٥
محور الدراسات الفكرية والنقدية	
في البلاغة الجديدة ولسانيات النص	د. د. بن يحيى طاهر ناعوص ص ٦
الرواية العربية بين جدلية الانا والاخر (ادب الصورة)	د. جميل حمداوي ص ١٧
خطاب علم الاسلوب .. تكون وتطور ..	د. عبد الحكيم المرابط ص ٣٠
خصوصية الخطاب في رواية البعد الخامس	د. سمر الديوب ص ٣٤
دراسات في النقد الثقافي	
الهوية السردية من القراءة الى الرؤيا	د. محمود خليف خضير ص ٥٠
المقاربة الجمالية وفلسفة ماركوز	د. امال علاوشيش ص ٦١
الهوية المسيحية في الروايات العراقية	علي كاظم داود ص ٧٢
سيولوجيا الدولة المدنية	علي حسن الفواز ص ٧٩
كتاب العدد	
حوار الهويات الوطنية في زمن العولمة	عبد الرزاق الدواي ص ٨٣
مفهوم الوثيقة في النص	
دلالة النص التاريخي عند واسيني الاعرج	احمد بقار ص ٩٠
الترجمة	
العامة في التنظير الترجمي	د. لعربي ريمة ص ٩٨
متابعات	
دراسات التابع .. المنطلقات والاشكالات	د. مديحة عتيق ص ١٠٦
ليندا هيتشون	اماني ابو رحمه ص ١١٣
حوار العدد	
عبد الله ابراهيم	يحيى القيسي ص ١١٩
نصوص	
الى صديقي الذي ...	يعرب السالم ص ١٢٨
متى يغادرني وجعي	احمد المؤذن ص ١٣٠
عتمه مضيئة	كفاح وتوت ص ١٣٣
رؤى	
شمس القصيد تلج الحرف الجديد	م. فاطمة نصير ص ١٣٤
تجارب	
رفقه حميمه مع الكلمة	ناطق خلوصي ص ١٣٩
سيرة ذاتية	عبد عون الروضان ص ١٤٤
التجربة .. سنوات الاحتراق ..	زيد الشهيد ص ١٥٢
المحور الفني	
الاثرء الدلالي في الخطاب المسرحي ..	د. حسن الانصاري ص ١٥٥
شعرية اللغة السينمائية	فؤاد زويريق ص ١٦٠



الافتتاحية

ما ينقله البريد... يفرحنا حقاً... لماذا ؟

كلمة العدد

رئيس التحرير

هناك جملة أسباب تدفعنا لهذه النشوة ، ومن أهمها :

إضطراد عدد الرسائل التي تأتي من كل صوب وحذب وحسب سعة جغرافية المكان الإبداعي .. وهذا يفسر لنا بأن على الرغم من غضاضة عمر المطبوع الذي لم يتجاوز ثلاثة أعداد في سقف زمني لا يتعدى العام .. بأن خارطة الحضور لهذا الوليد قد بدأت تشكيلاته ترسم ملامح صيرورته وتكوينه في واقعنا الثقافي .. وهذا في الحقيقة ما يؤشر أن (موطئ القدم) هاجسنا في أنوجد المعرفة لم يعد موطننا ساكنا أو مقيدا أو راكدا .. بل صار أكثر اتساعا من بؤرة تلاقح وجسر تواصل بين هيئة التحرير ومبدعيها المساهمين معها والرافدين لها من كل مكان والانتقال إلى حالة جديدة تستوطن فيها طاقة الترافد المعرفي التي تتداخل فيها الأسئلة ، ولذا كانت علاقتنا بالبريد اليومي للمجلة مثابة رنة راشحة لمختلف الأفكار التي تتموضع فيها هزات المغامرة .. وهي تتأبى أن تكون تحت وطأة التقليد والتكرار وأجتراراته المملة .. مما تحفزنا على الاستمرار بالهمة ذاتها وبخطى متفائلة ذات حقيقة ثابتة على اقتفاء الأثر في هذا الاتجاه .

وفي هذا البريد تردنا مقالات صحفية متنوعة ومختلفة القراءة في شتى العناوين ، نحن في الحقيقة غير ملزمين بنشرها ، ولمن يكتب في هذا اللون نذكر ، بأن المحاور العشرة للمجلة التي وضعت أسس المفاعل التجديدية خارج عوامل محددات اطر التوصيفات والتوجيهات ، نعتقدها هي الوسيلة الأنجع في تحرير المادة وأثرها في التفاعل الثقافي .. هذه المحاور لا يمكن لها أن تكون ذات قيمة من دون أن يلمس القارئ الفرق الشاسع للقوالب الجاهزة الذي يمارسه بتسطيح (النقد الانطباعي الصحفي تحديدا) الافتعالي ناهيك عن شلليته ومجانيته وأخوانياته ، الذي لا يميز بين النسق والسياق وبين النص والخطاب ، متجاهلا تماما الاستجابة لتقنيات الأبعاد الفنية والجمالية والمعرفية ، وهذا ما يتطلب صمود هذه المحاور أمام هذه الموجه التي نراها شائعة ومتهافئة على صفحات الجرائد .

كذلك ينبهنا البريد ومن ضمن المقترحات التي تردنا وبشكل مكثف أن نولي أهمية لأمرين هما :

* أمكانية اعتماد محور الأطاريح الجامعية في أعدادنا المقبلة كجهد بحثي أكاديمي يفتح شهية التلقي في أسئلته حول آفاق تناولها وتنوعها المعرفي ومدى جدواها في عملية التأثير والتأثر في الواقع الثقافي وهل تستطيع أو تساهم هذه الفعالية في إنتاج معارف جديدة بعيدة عن بديهيات التحقيب والتعريف والالتفات لحساسيات فكرية وأدبية وثقافية يمكن استثمارها خارج أسوارها الجامعية .

* ثم دعوتنا إلى الاهتمام بشكل مركز واستثنائي حول إصدار عدد خاص يهتم بواقع الشأن الروائي وهذا ما نحاول أن نعمل عليه جاهدين في الأعداد المقبلة .. عدد يحتمل كل الآراء والمناقشات التي تتعرض لقيم السرد وأساليبه وكيفية تتم معالجة مضامينه أثر التغيرات الأساسية التي نعيشها في عالم من التحولات .

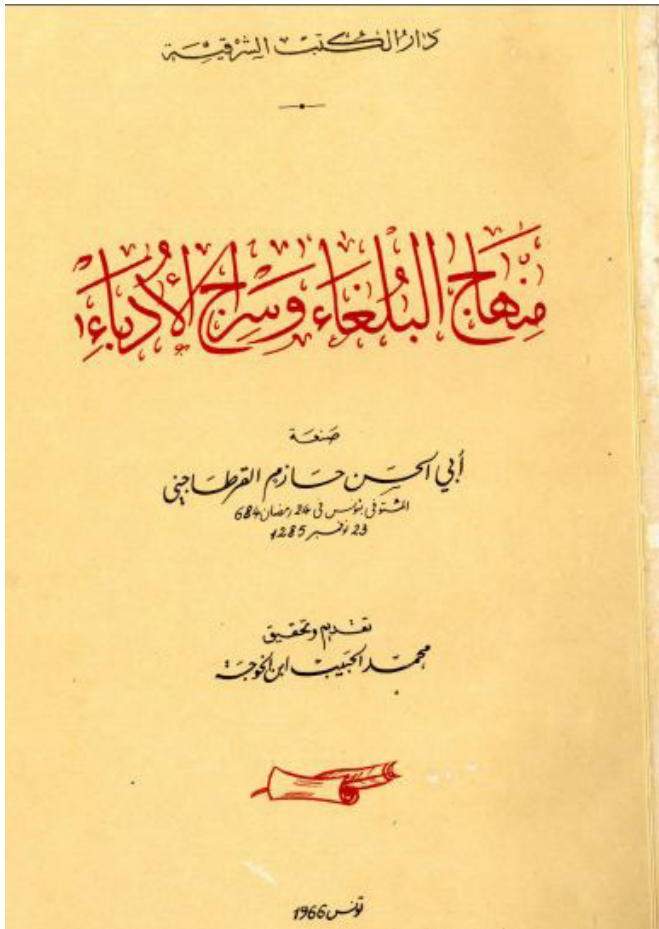
وأخيرا الرقيم لا يمكن لها أن تحظى بأي خطوة حقيقية وجادة في مواضيعها من دون متابعة ثابتة لدور التلقي الذي نعدّه من أهم الأوراق الراحبة لهيئة التحرير في تخطي محطات التقويض والتشويش وهي تحاول أن تثني من عزميتها في خطوة الألف ميل .



في البلاغة الجديدة ولسانيات النص

د. بن يحيى ناعوس / جامعة وهران / الجزائر

ظلت البلاغة تشغل حيزاً عظيماً في حقول المعرفة الفلسفية و النقدية و الأدبية منذ أرسطو، ومروراً بالدراسات العربية في عصورها الذهبية، وصولاً إلى التيارات الأدبية الحديثة. و للبلاغة علاقة وطيدة بالنص الأدبي في شتى مظهراته و تشكيلاته الفنية والأدبية و التحليلية، وفي هذا تنصب البلاغة لنفسها مقاما محمودا في الحقول المعرفية المختلفة. و من هنا، وجدنا حازم القرطاجني يقول في تبيان مدى شساعة مجال البلاغة : «كيف يظن إنسان أن صناعة البلاغة يتأتى تحصيلها في الزمن القريب، وهي البحر الذي لم يصل أحد إلى نهايته مع استنفاد الأعمار». (١)



فعملية الحفر في مجال بنيات النص الأدبي للوقوف على المعنى المخبوء تحت النسيج اللساني والصوتي، ستظل في صيرورة وديمومة مادام أن هناك نصوصاً تُرُصَف وخطابات تُقال .

وقد عملت المدارس الأدبية و النقدية المختلفة على تكميل الرؤية، وفتح طرق التوسع في فهم النص وتحليله بإضافة نظريات و آليات نقدية و تقنية لخدمة المغزى العام من وراء التعامل مع النص الأدبي.

و صادف القارئ عبر العصور سيلا عرمرما من المصطلحات النقدية، نتجت عن هذا الصراع بين التيارات المتضاربة و المتناطحة. و من هنا، وقع هذا الخط والاضطراب في بناء النسق البلاغي للخطاب الأدبي .

و هذا عائد إلى تغير هرم النسق المعرفي، الذي يُغلب منهجا على سائر المناهج المسيرة للحركة العامة للحياة المعرفية و الثقافية ...

و هذا البحث يطرح جملة من الأسئلة المنهجية و المعرفية، تتمحور حول الدرس البلاغي و قراءة النص الأدبي و سر تغير آليات تحليل الخطاب في الدراسات المختلفة.

و هل يمكن أن تظهر بلاغة عامة تجمع بين معطيات البلاغة القديمة و البلاغة الجديدة في قراءة النص؟ ولإثراء هذا الموضوع سنبحث، أيضا، هل من علاقة بين البلاغة و الأسلوبية من جهة و البلاغة و علم النص «لسانيات النص» أو كما يسميه البعض البلاغة الجديدة من جهة أخرى؟

و تعود دوافعي في اختيار هذا الموضوع إلى عدة أسباب أهمها:

١- ظهور كتب كثيرة تحمل العنوان القديم متضمنة الجديد. من ذلك: البلاغة العامة، وبلاغة الشعر، لجماعة مي، وإمبراطورية البلاغة (قبل ذلك) لبيرلمان، و بلاغة النص... إلى غير ذلك من العناوين.

٢- لم يعد رجوع البلاغة موضع جدال بين الدارسين سواء أولئك الذين نادوا بعودتها أو الذين لم يفعلوا ذلك، فالكل منخرط في البحث في أسباب هذا الغزو الجديد...

٣- قلة الدراسات العربية في هذا المجال مع وجود مجهود معتبر في مجال الترجمة مثل: «البلاغة و البلاغة الجديدة» لفاسيلي» تر. الشرقاوي...

وعلى هذا، ووجب التطرق لهذا الموضوع معرفة كيفية عودة البلاغة، هل بشكلها القديم أم بشكل جديد أم بهما

معا؟

وهذا العمل يهم كل دارس للأدب في أنساقه المتعددة و المتنوعة ، فهو يفرض نفسه كطرح يحاول الجمع بين القديم و الجديد، في بناء متكامل متحد لخدمة الغاية المعرفية التي نتوخاها من قراءة النص الأدبي قديمه و جديده. تكلم هي الأسئلة التي سوف نحاول رصدها من خلال العناصر التالية:

- الدرس البلاغي و العودة من جديد.
- البلاغة و الأسلوبية
- البلاغة و لسانیات النص

• علم البلاغة أنموذج جديد لقراءة النص الأدبي.

الدرس البلاغي و العودة من جديد : البلاغة فن الخطاب الجيد «، البلاغة نظام من القواعد، تقوم مهمته على التوجه في إنتاج النص الأدبي ، و هي نظام يتحقق في النص ، تؤثر على القارئ بإقناعه ، أو تؤثر على المتلقي في عملية الاتصال الأدبي.» (٢) ولقد كان لعلم البلاغة فضل كبير في بيان أساليب العرب، وتراكيب لغتهم، وما تمتاز به من

كتاب البديع لعبد الله بن المعتز

قد أعتى بشره وتعلق

المقلمة والفهارس عليه

الخطاطون كرام الله

مضو كادمية العلوم

في البديع

قوةً وجمال؛ في اللفظ والمعنى، والعاطفة والخيال؛ ممّا أعان كثيراً على فهم تراثنا، وتقدير لغتنا، وبيان إعجاز كتابنا الكريم، بل إنّ دراسة الإعجاز البياني وإدراكه كان الهدف الرئيس الذي من أجله وُضع علم البلاغة؛ وفي هذا يقول ابن خلدون: «واعلم أنّ ثمرة هذا الفن، إنما هي فهم الإعجاز من القرآن» (٣).

فالبلاغة العربية على هذا دينية المنبت، قرآنية المصدر، درجت ونمت في رحاب كتاب الله تعالى، تستهدي آياته، وتتسرّب معانيه، قبل أن تتناول الأدب العربي بوجه عام. ومن خلال تتبعنا الدقيق لمسارات البحث البلاغي عند العرب، خلصنا إلى أنّ الملاحظات الأسلوبية هي المصدر الأول للبلاغة العربية، حيث جمعت تحت اسم البديع ومحاسن الكلام (ابن المعتز)، وأن الطموح إلى صياغة نظرية عامة للفهم والإفهام أو للبيان والتبيين (الجاحظ) هو المصدر الثاني الكبير للبلاغة العربية. ومن هنا، فإنّ للبلاغة العربية مهدين كبيرين أنتجا مسارين كبيرين: مسار البديع يغذيه الشعر، ومسار البيان يغذيه الخطابة. ونظراً للتداخل الكبير بين الشعر والخطابة في التراث العربي، فقد ظل المساران متداخلين وملتبسين رغم الجهود الكبيرة النيرة التي ساهم بها الفلاسفة وهم يقرؤون بلاغة أرسطو وشعريته. (٤)

وفي هذا يقول حازم القرطاجني: «ولو وجد الحكيم أرسطو في شعر اليونانيين ما يوجد في شعر العرب من كثرة الحكم والأمثال والاستدلالات واختلاف ضروب الإبداع في فنون الكلام... ل زاد على ما وضع من القوانين الشعرية» (٥) ول هذا كله وغيره، وجدنا أغلب التيارات النقدية الحديثة (٦) تتجه إلى إمكانية إعادة قراءة البلاغة على ضوء المكتسبات المنهجية الجديدة، ولاسيما مكتسبات اللسانيات.

ولقد بنيت هذا البحث على إمكان هذه القراءة وجدواها فكان لها مكانها ودورها. ولاشك أن هذا التوجه يجد سنداً له في الدراسات الغربية التي انطلقت منذ الستينات تؤرخ للبلاغة الغربية، أو تعيد قراءتها وتفسر فعاليتها مع بارت (تاريخ البلاغة) و جان كوهن و كبدي فاركا وجان مولينو وطامين...

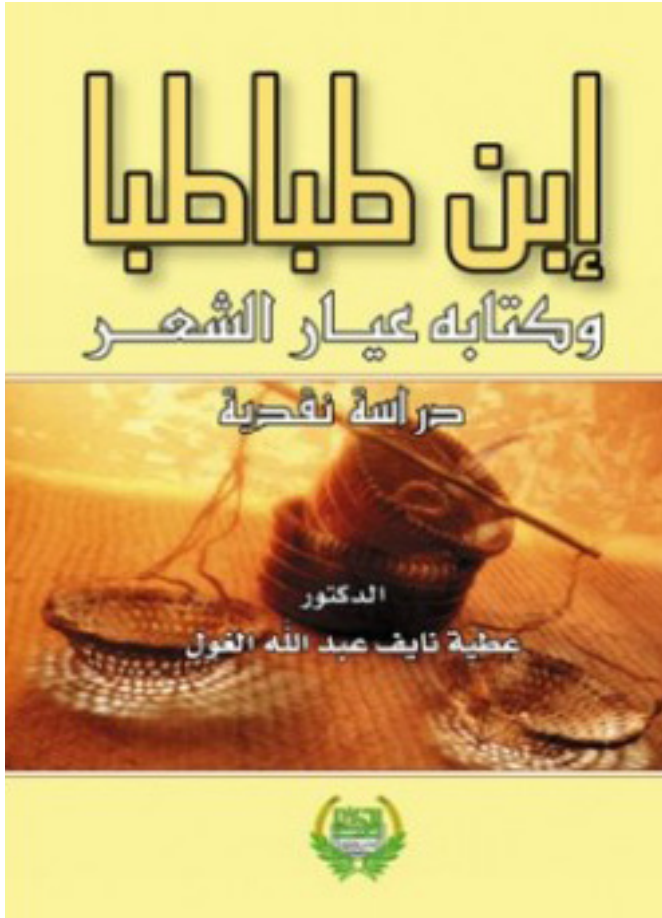
ونظراً أيضاً، لعودة البلاغة إلى الواجهة، إذ ها هو ذا «رولان بارت» زعيم المجددين نفسه يبحث للبلاغة القديمة عن فستان حديث، وعن شغل في شركات الإشهار

(بلاغة الصورة). لقد كتب سنة ١٩٦٣ قائلا: «ينبغي إعادة التفكير في البلاغة الكلاسيكية بمفاهيم بنيوية، وسيكون، حينئذ، من الممكن وضع بلاغة عامة أو لسانية لدوال التضمنين، صالحة للصوت المنطوق، والصورة والإيماء...» (٧) وها هي ذي الصيحات تدعو إلى عودة البلاغة بصفتها «الإمبراطورية»، التي هيمنت على حقول المعرفة النقدية والأدبية في الحقب السوفيات.

وجدنا بعض التعريفات اللسانية للغة تركز على الوظيفة الإبلابية للغة، فقد عرف «أندري مارتيني» اللغة بأنها «أداة تبليغ يحصل على مقاييسها تحليل لما يخبره الإنسان على خلاف بين جماعة وأخرى، وينتهي هذا التحليل إلى وحدات ذات مضمون معنوي، وصوت ملفوظ...» وهذا التعريف يكتسي أهمية بالغة في الدرس اللساني الحديث.

ونحن مطالبون اليوم، بصورة ملحة، بإعادة الشرعية للدرس البلاغي، انطلاقاً من المفهوم النسقي لها،





فقد كان لعلماء متقدمين كأبي عبيدة (- ٢١٠هـ) والأخفش سعيد بن مسعدة (- ٢٠٧هـ) والفراء (- ٢٠٨هـ) الجهد الكبير في إثراء مفهوم الأسلوب في الشعر وجلاء أشكاله، رغم تباين الأهداف التي سعوا إليها، بين بلاغة الخطاب القرآني وإعجازه أو دفع طعون الملحدين في القرآن وعربيته.

و بالعودة إلى المعاجم العربية نجد الزبيدي، مثلاً، يُعرف الأسلوب بأنه هو «السطر من النخيل و»الطريق» يأخذ فيه، وكل طريق ممتد فهو أسلوب، والأسلوب: الوجه والمذهب، يقال هم في أسلوب سوء، ويجمع على أساليب، وقد سلك أسلوبه: طريقته وكلامه على أساليب حسنة، والأسلوب بالضم «الفن»، يقال أخذ فلان في أساليب من القول أي أفانين منه» (١٠)، ويذهب الفيروز أبادي نفس المذهب إلى أن «الأسلوب الطريق» (١١)، وينعته الرازي بـ «الفن» (١٢). أما عند البلاغيين فإنّ الأسلوب في اعتقاد ابن طباطبا - كشأن «النساج الحاذق الذي يوفق وشيه بأحسن التوفيق ويسديه وينيره» (١٣) حتى يجلي نظمه

الذي يسعى إلى جعل البلاغة علماً أعلى يشمل التخيل والحجاج، ويستوعب المفهومين معا من خلال المنطقة التي يتقاطعان فيها، ويوسع منطقة التقاطع إلى أقصى حدّ ممكن. فقد حدث خلال التاريخ أن تقلص البعد الفلسفي التداولي للبلاغة، وتوسع البعد الأسلوبي حتى صار الموضوع الوحيد لها، فكانت نهضة البلاغة حديثاً منصبةً على استرجاع البعد المفقود في تجاذب بين المجال الأدبي (حيث يهيمن التخيل) والمجال الفلسفي المنطقي من جهة، واللساني التداولي من جهة ثانية (٨).

وقد دعا باحثون سابقون في مقولاتهم إلى (تجديد البلاغة العربية) قصد إحياء قواعدها و ربطها بما استحدثت من بحوث في شتى المناهج النقدية التحليلية، «أمثال الشيخ أمين الخولي وأحمد الشايب وأحمد الزيات ومصطفى صادق الرافعي»، وكانت محاولاتهم الأولى بداية الربط الحقيقي بين الدرس البلاغي القديم، و الدرس الأسلوبي الحديث» (٩). لأن البلاغة منذ قال القائل قولته بل و من قبلها و من بعدها إلى اليوم و الدرس البلاغي يموج بالحركة و التجديد فلا مسائله مستقرة و لا مناهجه تتوقف عن التجديد.

فمن المدارس العربية التي اهتمت بإحياء البلاغة المدرسة المصرية التي بدأت بإعادة «قراءة التراث البلاغي على ضوء المقولات النقدية المعاصرة»؛ وكان من أبرز هذه المحاولات كتاب بلاغة الخطاب و علم النص ١٩٩٢م لصالح فضل الذي «يعد من بواكير المصنفات في حقل الدراسات النقدية العربية المعاصرة التي تهتم ببلاغة الحجاج و برائدها بيرلمان» .

و أما المدرسة الأخرى فهي المدرسة المغاربية التي تطور عندها المشروع البلاغي الحديث إلى «مشروع نقدي معرفي هدفه تحديد شروط الحوار و المناقشة مع الآخر، و رسم الموقع منه و ذلك بعد الوعي اللازم بترائنا و صياغة المفاهيم المناسبة لأي عملية تواصلية مع الآخر» .

البلاغة والأسلوبية

لقد لقيت دراسة الأسلوب في مباحث الإعجاز القرآني احتفاء عظيمًا في الدرس العربي، منذ القرن الثاني الهجري، التي استدعت - بالضرورة - ممن تعرضوا للتفسير أن يتفهموا مدلول لفظة «أسلوب» عند البحث المقارن بين أسلوب القرآن الكريم وغيره من أساليب الكلام العربي، متخذين ذلك وسيلة لإثبات ظاهرة الإعجاز للقرآن الكريم.

نقصان كلام ورجحانه حتى يعرض عليه؛ والمقياس الذي لا يعرف صحيحاً من سقيم حتى يرجع إليه ولا ينكر ذلك إلا من ينكر حسه» (١٥)، فإذا أدرك المبدع ذلك استقام له الأسلوب وأتاه أنى شاء.

و إذا انتقلنا بعد ذلك إلى ابن خلدون نجده يصرح بأن الأسلوب عند أهل الصناعة «عبارة عن المنوال الذي تنسج فيه التراكيب أو القوالب التي يفرغ فيها، ولا يرجع على الكلام باعتبار إفادته كمال المعنى الذي هو وظيفة البلاغة والبيان؛ ولا باعتباره الوزن كما استعمله العرب فيه الذي هو وظيفة العروض. فهذه العلوم الثلاثة خارجة عن هذه الصناعة الشعرية» (١٦).

ويؤكد ابن خلدون في مقدمته، أيضاً، أن الوظيفة الشعرية أو الصناعة الشعرية «ترجع إلى صورة ذهنية للتراكيب المنتظمة باعتبار انطباقها على تركيب خاص، وتلك الصورة ينتزعها الذهن من أعيان التراكيب وأشخاصها ويصيرها في الخيال كالقالب أو المنوال، ثم ينتقي التراكيب الصحيحة عند العرب باعتبار الإعراب والبناء، فيرصها فيه رصاً كما يفعله البناء في القالب أو النساج في المنوال حتى يتسع القالب بحصول التراكيب الوافية بمقصود الكلام» (١٧).

إذ يعدُّ مفهوم الأسلوبية - كما هو معروف - وليد القرن العشرين وقد التصق بالدراسات اللغوية وهو بذلك قد انتقل عن مفهوم «الأسلوب» السابق في النشأة منذ قرون، والذي كان لصيقاً بالدراسات البلاغية، ومن الممكن القول إن الأسلوب مهاد طبيعي للأسلوبية فالأسلوبية تحاول الإجابة عن السؤال: كيف يكتب الكاتب نصاً من خلال اللغة؟ إذ بها ومنها يتأتى للقارئ استحسان النص أو استهجانه، كما يتأتى له، أيضاً، الوقوف على مافي النص من جاذبية فنية تسمو بالنص إلى مصاف الأعمال الفنية الخالدة.

ونجد أن الأسلوبية من المناهج التي تبنت الطرح النسقي انطلاقاً من مؤسسها شارل بالي، «فمنذ سنة ١٩٠٢ كدنا نجزم مع شارل بالي أن علم الأسلوب قد تأسست قواعده النهائية مثلما أرسى أستاذه ف. دي. سوسير أصول اللسانيات الحديثة» (١٨)، ووضع قواعدها المبدئية، حينها غيرت الدراسات النقدية نمط تعاملها مع الآثار الأدبية، باعتمادها النسق المغلق المتمثل في النص، واستقرائه من خلال لغته الحاملة له، وإيعادها كل ماله صلة بالسياقات وإصدار الأحكام المعيارية.



في أحسن حلة، ولا يتأتى له ذلك إلا بالحدق في صناعة الأسلوب والتحكم في آلياته.

ولقد ألّفينا النظرة إلى الأسلوب تتعمق في التراث البلاغي مع أطروحات عبد القاهر الجرجاني (- ٤٧١ هـ)؛ إذ نجده يساوي بين الأسلوب والنظم، بل يجمع بينهما جمعا عقبريا، لأن الأسلوب عنده لا ينفصل عن رؤيته للنظم، بل نجده يماثل بينهما من حيث إنهما يشكلان تنوعاً لغوياً خاصاً بكل مبدع يصدر عن وعي واختيار وفهم، ومن ثم يذهب عبد القاهر إلى أن الأسلوب ضرب من النظم وطريقة فيه. وإذا كان الأسلوب - كذلك - يجب أن يتوخى فيه المبدع اللفظ لمقتضى التفرد الذاتي في انتقاء اللغة عن وعي وذلك بمراعاة حال المخاطب، فإن الجرجاني قد أضاف أصلاً أصيلاً إلى نظرية الأسلوب في البلاغة العربية القديمة، إذ جعل الأسلوب يقوم على الأصول العربية وقواعدها، فالنظم يتمتع معنى إذا لم ينضبط بالنحو، وذلك ما أسس له الجرجاني في دلائل الإعجاز بقوله: «واعلم أن ليس النظم إلا أن تضع كلامك الذي يقتضيه علم النحو، وتعمل على قوانينه وأصوله، وتعرف مناهجه التي نهجت، فلا تزيغ منها، وتحفظ الرسوم التي رسمت لك، فلا تخل بشيء منها» (١٤).

وبذلك جعل عبد القاهر الجرجاني من النحو قاعدة لكل نظم، لا باعتباره أداة أسلوب ينتظم بها التركيب في نسقه الإعرابي العام، وإنما جعل منه - كذلك - مستقلاً لما استغلق من المعنى؛ إذ الألفاظ مغلقة على معانيها حتى يكون الإعراب مفتاحاً لها، و«أن الأغراض كامنة فيها حتى يكون هو المستخرج لها، وأنه المعيار الذي لا يتبين

تعتمد على الموقف وواضح ما بين المصطلحين من تقارب .
أما أوجه الاختلاف فهي على النحو الآتي:
١- علم البلاغة علم لغوي قديم أما علم الأسلوب فحديث.
٢- البلاغة تدرس مسائلها بعيداً عن الزمن والبيئة أما الأسلوبية فإنها تدرس مسائلها بطريقتين :
طريقة أفقية . أي علاقات الظواهر بعضها ببعض في زمن واحد .
طريقة رأسية . أي تطور الظاهرة الواحدة على مر العصور.
٣- عندما تدرس البلاغة قيمة النص الفنية فإنها تحاول أن تكشف مدى نجاح النص المدروس في تحقيق القيمة



المنشودة ، وترمي إلى إيجاد الإبداع بوصاياتها التقييمية .
٤- أما الأسلوبية فإنها تعلق الظاهرة الإبداعية بعد إثبات وجودها وإبراز خواص النص المميزة له.
٥- من حيث المادة المدروسة فالبلاغة توقفت عند الجملتين

يمكننا أن نخلص إلى أن الأسلوبية كمنهج نقدي غايته مقارنة النصوص في سياقها اللغوي المتمثل في النص، ومدى تأثيره في القراء، فيجعل من الأسلوب مادة لدراسته، حينها نجد أن هذا الأخير يكون حقلاً خصباً تجد فيه الأسلوبية ضالتها درساً وتطبيقاً .
ومن هنا، فإن الجانب اللغوي هو مجال الباحث الأسلوبية، لأن الأسلوبية تعود بالضرورة ،حسب طبيعتها ،إلى «خواص النسيج اللغوي، وتتنبثق منه، فإن البحث عن بعض هذه الخواص ينبغي أن يتركز في الوحدات المكونة للنص وكيفية بروزها وعلائقها» (١٩) . أما فيما يتصل «بالأثر الجمالي، أو تحليل عمل الشاعر، أو الروائي، أو المسرحي وجدانياً، وجمالياً وموقفاً أو سواء فكل ذلك يكون مهمة الناقد الأدبي بعد ذلك» (٢٠).

إن الذي أكد الصلات التي بين البلاغة، والأسلوبية، رغم استقلال كل منهما بعض عن بعض؛ أو أيضاً ازدهار كل منهما في مجاله الخاص، الآراء والنظريات التي صارت تقدم في الأدب، والنقد الأدبي، والأسلوب، مثل خصوصية الأدب من الوجهة الجمالية، أو حوارية الكلمة، وخاصة في الرواية، أو تحرير المتلقي من آلية المؤلف، استناداً إلى تعددية الصور البلاغية، أو الشعرية كوظيفة في الخطاب الأدبي، أو الرسالة الخالقة لأسلوبها، وهكذا دواليك.
ولهذا سنقف على أهم أوجه الاتفاق الكثيرة بين علم الأسلوب وعلم البلاغة وعلى أوجه الاختلاف بينهما، ولعل الوقوف على هذه الفروق يوضح لنا ويجلي مدى العلاقة والاتصال بين الأسلوبية والبلاغة .
فأما أوجه الاتفاق فهي كما يأتي:

- ١- أن كلا منهما نشأ منبثقاً من علم اللغة وارتبط به .
- ٢- أن مجالهما واحد وهو اللغة والأدب.
- ٣- علم الأسلوب استفاد كثيراً من مباحث البلاغة مثل علم المعاني والمجاز والبديع وما يتصل بالموازنات بين الشعراء وأساليبهم الفردية .
- ٤- كما أنهما يلتقيان في أهم مبدئين في الأسلوبية هما: العدول والاختيار.
- ٥- يرى بعض النقاد أن الأسلوبية وريثة البلاغة وهي أصل لها.
- ٦- تلتقي الأسلوبية مع البلاغة في نظرية النظم ، حيث لا فصل بين الشكل والمضمون كما أن النص لا يتجزأ .
- ٧- البلاغة تقوم على مراعاة مقتضى الحال والأسلوبية



علاقة تفاعلية مستمرة لأن «علم النص يمكن أن يقدم إطاراً عاماً للدراسة المجددة لبعض الجوانب البلاغية في الاتصال». وذلك لأن البلاغة التي كانت فقدت أهميتها «في فترات سابقة تعد الآن السابق التاريخي لعلم النص» (٢٥)

علم البلاغة نموذج جديد لقراءة النص الأدبي

في البداية أردنا أن نقرر بأن «معرفة طرق التناسب بين المسموعات و المفهومات لا يوصل إليها بشيء من علوم اللسان إلا بالعلم الكلي في ذلك و هو علم البلاغة » ، فلا عجب أنه منذ النصف الثاني من القرن العشرين ظهرت في الغرب أصوات تنبه إلى خطورة اختزال امبراطورية البلاغة في المستوى الأسلوبي أو المحسنات، ونجد جيران جنيت G. Genette «ألف مقالا أسماه البلاغة المختزلة (La Rhétorique restreinte) حظي بمكانة خاصة في التنظير البلاغي الحديث محاولا فيه إبراز الانزياح الذي حدث في تاريخ البلاغة عندما تم النظر إليها من خلال جزء من أجزائها هو الأسلوب» (٢٦) ، كما دعا بيرلمان Ch. Perelman إلى ضرورة العودة إلى المعنى الشامل للبلاغة الذي يضم أبعادا حجاجية جدلية وفلسفية منطقية.

كحد أقصى في دراستها للنصوص ، كما أنها تنتقي الشواهد الجيدة وتجزئها .

٦- أما الأسلوبية فتتظر إلى الوحدة الجزئية مرتبطة بالنص الكلي وتحلل النص كاملاً.

٧- البلاغة غايتها تعليمية تركز على التقويم ، أما الأسلوبية فغايتها التشخيص والوصف للظواهر الفنية .

وبعد هذه المقارنة بين البلاغة والأسلوبية يتضح لنا أنه لا تعارض بينهما وأن الأسلوبية استفادت من البلاغة كثيراً بل إن الأسلوبية لم تنهض إلا على أكتاف البلاغة ولكنها تقدمت عليها في مجال علم اللغة الحديث ولو أن هذا التقدم لا يصعب على البلاغة أن تحوزه ، كما سنبين في المبحث اللاحق، إذا ما استفادت من مبادئ وإجراءات لسانيات النص وعلم الأسلوب والمناهج الألسنية بعامة .

بين البلاغة ولسانيات النص: في الحديث عن البلاغة ولسانيات النص لا بد من الإشارة إلى التقارب المنهجي بينهما في النظرة إلى النصوص بصفة عامة، فبينهما نقاط تلاق كثيرة ، وفي هذا يقول أ.د/سعيد حسن بحيري: «لا يخفى أن لمناقشتنا لحدود البلاغة علاقتها بعلم لغة النص دلالة واضحة على الصلة بينهما إلى حد الذي جعل بعض الباحثين يعدها السابقة التاريخية لعلم النص» (٢١) ، وهذا يوضح بجلاء العلاقة بينهما في التعامل مع النص الأدبي في شتى مظهراته ، وهذا ما يدفعنا ، على حسب قول فاندنيك، إلى القول بأن «البلاغة هي السابقة التاريخية لعلم النص إذا نحن أخذنا في الاعتبار توجهها العام، المتمثل في وصف النصوص وتحديد وظائفها المتعددة.» (٢٢)

و ينبغي أن يشار هنا إلى أن كثيراً من الأفكار التي تبنتها لسانيات النص و النظرات النصية بزغت «من بحوث في البلاغة القديمة؛ إذ إن البحث في ممارسة الخطاب (الكلام) في البلاغة القديمة يضم عدداً من النظرات و القواعد الخاصة بتنظيم نصوص محددة- إذ إنه قد استخدمت في المباحث المتعلقة بترتيب الأفكار و زخرفته ،قواعد بناء محددة للنصوص لأهداف بلاغية محددة.» (٢٣)

و يضاف إلى ما سبق أن البلاغة تتوجه «إلى المستمع أو القارئ لتؤثر فيه، وتلك العلاقة ذات خصوصية في البحث اللغوي النصي.» (٢٤) و ما تزال قواعد بناء النص البلاغية ضرورية ، ولا يمكن الاستغناء عنها في دراسة النص ، وبخاصة دراسة النص الشعري بفهمه الواسع. وعلى ما سبق، فإن العلاقة بين البلاغة وعلم النص هي



بارت

و «تاريخ الأدب» و «تداولية النص الأدبي» إلخ... إلا بدايات لإعادة النظر إلى أسس الأدب التي اختزلت لجهود في نظرية المحسنات» (٣١).

إن هذه المجهودات المبذولة اليوم في التنظير البلاغي العربي (٣٢) يمكن أن تفتح بابا جديدا لإعادة قراءة البلاغة العربية القديمة، والكشف عن مكوناتها الحجاجية والإقناعية والتداولية، خاصة إذا نظرنا إلى الفكر العربي في شموليته حيث يمكن أن نجد تقاطعات عديدة بين الدرس البلاغي وبين علوم أخرى كالنحو وعلم الكلام والتفسير والمنطق.

و على هذا، و تأسيسا على ما سبق؛ فإنّ البلاغة «تهتم بالشفرة العامة، لا بالأساليب الفردية، فإنّ البلاغة بقوانينها -غير المعيارية- هي التي تتولى -إن- حصر الأشكال المحدودة وربطها بالمتغيرات الماثلة في الواقع الإبداعي، ووصف القيمة النسبية لكل شكل منها، إذ بمجرد أن تولد الكلمة حية في سياقها المتحرك من رحم الإبداع الشخصي، و يتاح لها أن تدخل في نطاق التقاليد المستقرة، فإنّ وظيفة الشكل البلاغي حينئذ تتمثل في إضافة صيغة الشعرية على الخطاب الذي يحتويها، فبلاغة الخطاب تطمح إلى إقامة قوانين الدلالة الأدبية بكل ثرائها وإحياءاتها، أو تهدف إلى احتواء ما أطلق عليه «بارت» علامات «الأدب» وزيادة على ما سبق، فإنّ البلاغة الجديدة ترى» أن عملية التشكيل تمتد بجناحيها لتشمل القول أو النص بأكمله، وتجعل هذه المقولة من الفصل بينها وبين علم لغة النص

وذلك في محاولة منه «لإحياء البلاغة المينة التي فقدت على مدى قرون أجزاء هامة من امبراطوريتها الواسعة» (٢٧).

وعندما ننتقل إلى التنظير العربي البلاغي الحديث، نفاجأ بقلة الدراسات التي اهتمت بتدقيق المصطلح البلاغي، بل إن إلقاء نظرة على المقررات الجامعية والمدرسية تثبت مدى استمرارية السطو على الميراث البلاغي من خلال علوم تتخذ مسميات متعددة : فهي سيميولوجيا، وأسلوبية، ولسانيات، وهي منطق وجدل... إلخ. وكان الدكتور محمد العمري - فيما أعلم - من أوائل من نبه إلى خطأ المفهوم الشائع للبلاغة في الساحة الأدبية والتعليمية العربية، وهو خطأ ناجم عن اعتماد شروح التلخيص التي انصبت على عمل السكاكي «مفتاح العلوم».

فقد شاع، في الأوساط التعليمية العربية، أن البلاغة تنحصر في ثلاثة علوم هي : البيان والمعاني والبدیع، وهو المعنى التي تقدمه الكتب التعليمية المشهورة مثل : «علوم البلاغة» لمصطفى المراغي. وغيره من الكتب التي حذت حذوه النعل بالنعل (٢٨). وقد استطاع الدكتور محمد العمري في مجمل ما كتب حول البلاغة تصحيح المسار البلاغي العربي من خلال وضع الأنساق العربية الكبرى التي لا يشكل الأسلوب رافدها الوحيد، بل هناك روافد أخرى تداولية، وحجاجية إقناعية... مما يعني أن البلاغة العربية تختزن مفهوما مغايرا للذي كرسه عصور الانحطاط عنها.

كما شكلت كتابات الدكتور محمد الولي نقطة هامة لتدقيق المصطلح البلاغي الذي ينصرف تارة إلى بلاغة المحسنات، وتارة إلى بلاغة الحجاج (بلاغة الإمتاع وبلاغة الإقناع). حيث وقف عند مختلف العناصر التي تشكل قوام البلاغة عند أرسطو، والتي لا تعتبر المحسنات إلا جزءا من أجزائها (٢٩).

ولعل هذا ما دفع - حسب الدكتور محمد الولي - الشعرية الحديثة إلى العودة إلى البلاغة القديمة بعدما لاحظت عدم كفاية المستويات الشكلية والأسلوبية في الإحاطة بمكونات النص الأدبي : «ولكي تتجز الشعرية هذا المشروع عليها أن تطرح إشكالاتها الخاصة المختلفة عن إشكالات البلاغة الإقناعية، وليست (٣٠)

الثورات المعاصرة المتمثلة في نظريات «جمالية التلقي»

حد يصعب معه إغفال الأثر، حتى حين تكون درجة خفائه مرتفعة.» (٣٦) و من هنا فإن البلاغة العامة، الجامعة بين البلاغة القديمة و الجديدة، تطرح نفسها كبديل في قراءة النص الأدبي وفق المعطيات التي رسمها المنظرون القدماء و المحدثون وأنا في هذا أطرح نوعا «من المثاقفة يقوم على الاستعانة بالتراث في فهم المسائل اللغوية الحديثة ، خاصة تلك العلوم التي لها جذور تراثية مثل علم النص الذي قلنا إن البلاغة تمثل السابق التاريخي له.» (٣٧)

و زبدة القول ، فإننا مهما حاولنا أن «نخرج بمعلومات وافرة من علم تحليل الخطاب المعاصر فلن يكون هذا المطلوب يسيرا إلا إذا عدنا إلى البلاغة العربية.» (٣٨) الأصيلة ، لأنه انطلاقا من هذه المعطيات فقد « أثبتت اللغة العربية قدرتها على استيعاب الرموز و الدلالات الدينية و الاجتماعية و الروحية و الإنسانية، بوصفها لغة حية لها تقنياتها الخاصة بها ، ومقوماتها و قوانينها الذاتية التي بها تحفظ سلامتها و ديمومة فاعليتها. أسست هذه المقومات والخصائص مبادئ أولية لعلم النقد العربي البلاغي، فأرسي البلاغيون القدامى قواعد النقد البلاغي ، وكانت أبحاثهم منطلقا لدراسات نقدية لاحقة» (٣٩)، هذه التي أردنا أن نطرحها في هذه الورقة ، و إن تسنى لنا المجال ، في بحث لاحق، سنقوم بجملة من التطبيقات على نصوص قرآنية كريمة ، لنقف على أهم معالم هذه البلاغة العامة الجامعة بين القديم والجديد.

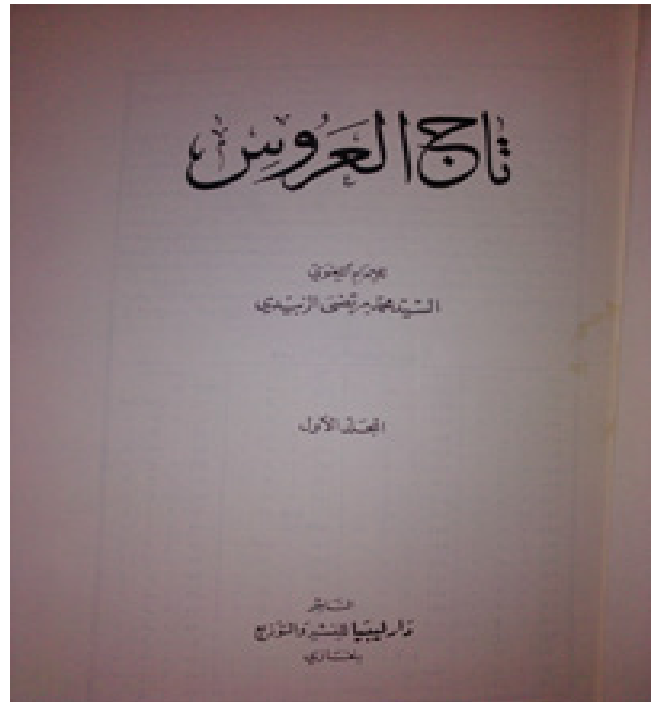
تركيب واستنتاج :

١- مما سبق ، صار لزاما توسيع المفاهيم البلاغية القديمة ودفعها تصنيفا، وتفسيرا، إلى مستوى الأصول التي يتولد عنها غيرها؛ ضمن نسق جديد، كما فعل مع الاستعارة والمجاز المرسل وصور التكرار والتوازي ضمن ما أسموه : نحو الشعر...

٢- ضرورة زرع التقارب المفهوماتي في حقول تحليل الخطاب بين النقد القديم و الجديد.

٣- نستطيع تفسير طبيعة الصور البلاغية وكيفية اشتغالها بإدخالها في نسق عام واستخراج البنية المشتركة بينها.

٤. يمكن الربط بين البلاغة و علم النص (البلاغة الجديدة) في نسق معرفي واحد و شامل لتسهيل عملية التواصل بين العلمين. علنا نبلغ إلى اكتشاف معان أخر داخل النص الأدبي في شتى مظهراته الإبداعية و التحليلية. و حتى نظل في دائرة الاتصال الوثيق بلغتنا العربية و قيمها التعبيرية و البيانية.



أمرا مستحيلا.

و لما كانت البلاغة نظاما من التعليمات «تستخدم في إنتاج النص ، فإن معارفها مهمة في إنتاج كثير من الحالات ، و إن كان يتم عرض إمكانات الانتفاع بالأجناس البلاغية كلها في تحليل النص» (٣٣) وعلى هذا ، فإن النص يبقى مفتوحا و «تظل قراءتنا و مشروعا منفتحا على السؤال و البحث و الاستفادة من الإنجازات الهامة في مجال علوم الأدب و العلوم اللسانية و الاجتماعية ، بما يسهم في إنجاز قراءة أكثر إنتاجية و أكثر انفتاحا و قبولاً للتطوير و الإغناء: إغناء المنهج الذي به نحلل، و النص الذي نقرأ، و لا يمكن أن يتأتى هذا إلا عبر التفاعل الإيجابي القائم على الحوار الهادف و البناء» (٣٤) بين القديم والجديد مما يجعلهما ينصهران في بوتقة واحدة مشعة بالأفكار الأصيلة والمتجددة، لأنه رغم تطور المناهج الحديثة انطلاقا من دي سوسير إلى فاندريك وبارت وغيرهما فإنه لا ينبغي لنا ننكر الزخم الكبير من المعارف و القوانين التي قدمتها لنا البلاغة القديمة فهذا ينبغي أن نوضح أن «البلاغة القديمة قد قدمت نموذجا معينا، كان مُعينا للأراء و الاقتراحات التي طرحت فيما بعد ، وبخاصة من خلال النظريات الحديثة.» (٣٥)

و من المنظور السابق ، نصل إلى أن البلاغة القديمة «تضم الأفكار الجوهرية التي غُيّت الدراسات النصية بالتوسع فيها، ومن ثم توجد جوانب اتفاق عدة بينها إلى



٦- و استنادا على ما سبق، فإن الضرورة المعرفية تلح على وجود علم للنص لدراسة النصوص بصفة عامة، وإثبات أن كل نص هو بشكل ما «بلاغة» أي أنه يمثل وظيفة تأثيرية، وبهذا فالبلاغة تمثل منتهى للفهم النصي مرجعه التأثير.

٧- البلاغة الجديدة أوسع من لسانيات النص في كونها تهتم ببلاغة الكلمة و بلاغة الجملة و صولا إلى بلاغة النص .

مكتبة البحث

• ابن خلدون، المقدمة. دار الكتاب اللبناني، بيروت، ط٣/١٩٨٣م.

• ابن طباطبا، عيار الشعر.

• حازم القرطاجني، منهاج البلغاء.

• حامد ابو حامد، الخطاب و القارئ، مركز الحضارة العربية، ط٢ القاهرة ٢٠٠٢

• الرازي، محمد بن أبي بكر بن عبد القادر، مختار الصحاح، دار الكتب، بيروت لبنان، ط١، ١٩٩٤.

• رجاء عيد، البحث الأسلوبي معاصرة وتراث، دار المعارف، مصر، ط١/١٩٩٣

• رونالد بارت، بلاغة الصورة، نقله الشرقاوي في البلاغة القديمة

• الزبيدي، تاج العروس من جواهر القاموس، تح. عبد الستار أحمد فراج، مطبعة حكومة الكويت، ١٩٦٥م.

• سعيد حسن بحيري، علم لغة النص المفاهيم والاتجاهات، مؤسسة المختار للنشر و التوزيع، ٢٠٠٤م.

• سعيد يقطين، انفتاح النص الروائي (النص- السياق)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، الطبعة الأولى سنة ١٩٨٩م، ص: ١١١؛

• شفرات النص: دراسة سيميولوجية في شعرية القصد والقصيد، دار الآداب، بيروت، ط١/١٩٩٩

• عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، شرح وتعليق محمد التنجي، دار الكتاب العربي، بيروت لبنان، ط١، ٢٠٠٥.

• عبد السلام المسدي، الأسلوب والأسلوبية، الدار العربية للكتاب، ليبيا، ط٢، ١٩٨٢.

• الفيروز آبادي، محمد بن يعقوب، القاموس المحيط، دار الفكر، بيروت لبنان، ١٩٨٣

• محمد عبد المطلب، البلاغة العربية قراءة أخرى، الشركة العالمية للنشر، ط١/١٩٩٧م

• د. محمد سالم الأمين الطلبة، الحجاج في البلاغة المعاصرة بحث في بلاغة النقد المعاصر، دار الكتاب الجديد المتحدة، ط١/٢٠٠٨م.

• محمد العمري،

١. البلاغة الجديدة بين التخييل والتداول»، سنة ٢٠٠٥م بدار افريقيا الشرق.

٢. البلاغة العربية الأصول والامتدادات»، الطبعة الأولى ١٩٩٨.

٣. البلاغة العامة والبلاغات المعجمة، ضمن مجلة فكر ونقد، العدد ٢٠. يناير ٢٠٠٠

• محمد الولي، «المدخل إلى بلاغة المحسنات». مجلة فكر ونقد. العدد ١٧.

• مها خيربك ناصر، النقد العربي البنيوي، مجلة الخطاب، العدد الثاني: ماي ٢٠٠٧

المراجع الأجنبية:

• Rhétorique restreinte. G. Genette.

Figure 3. Edition du seuil. Paris 1972

L'empire Rhétorique . Ch. Perelman.

Librairie Philosophique. 1977

الهوامش

١- حازم القرطاجني، منهاج البلغاء. ص ٨٨ .

٢ - أ.د. سعيد حسن بحيري، علم لغة النص، المفاهيم والاتجاهات، ص ٢٢.

٣ - مقدمة ابن خلدون، باب البيان، ص ٥٢١.

٤ - ينظر الدكتور محمد العمري، البلاغة الجديدة بين التخييل والتداول، دار افريقيا الشرق سنة ٢٠٠٥م، ص ٢٨ - ٢٩.

٥ - حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص ٦٨.

٦ - ينظر كتاب «البلاغة العربية الأصول والامتدادات»، محمد

- ٣٣ - حازم القرطاجني، منهاج البلغاء، ص ٢٢٦.
- ٣٤ - Rhétorique restreinte. G. Genette. Figure ٣. Edition du seuil. Paris ١٩٧٢. P. ٢١-٤٠.
- ٣٥ - L'empire Rhétorique . Ch. Perelman. Librairie Philosophique. ١٩٧٧. P. ١٣.
- ٣٦ - ينظر كتاب «البلاغة العامة والبلاغات المعممة» محمد العمري. ضمن مجلة فكر ونقد. العدد ٢٠. يناير ٢٠٠٠. ص ٦٩-٧٠.
- ٣٧ - محمد الولي، «المدخل إلى بلاغة المحسنات». مجلة فكر ونقد. العدد ١٧.
- ٣٨ - محمد الولي، من بلاغة الحجاج إلى بلاغة المحسنات، مجلة فكر ونقد» عدد ٢٠ - ١٩٩٨. ص ١٣٨.
- ٣٩ - المرجع نفسه، ص ١٣٨.
- ٤٠ - «أهم نظريات الحجاج في التقاليد الغربية من أرسطو إلى اليوم»، كتاب جماعي، نشر كلية الآداب منوبة. تونس. ١٩٩٨. ص ١٧.
- ٤١ - أ.د/سعيد حسن بحيري، علم لغة النص، المفاهيم والاتجاهات، ص ٢٧.
- ٤٢ - أ.د/سعيد حسن بحيري، علم لغة النص، المفاهيم والاتجاهات، ص ٢٨.
- ٤٣ - أ.د/سعيد حسن بحيري، علم لغة النص، المفاهيم والاتجاهات، ص ٢٤.
- ٤٤ - سعيد يقطين: انفتاح النص الروائي، ص ١٥٥، ١٥٤.
- ٤٥ - أ.د/سعيد حسن بحيري، علم لغة النص، المفاهيم والاتجاهات، ص ١٤٣.
- ٤٦ - أ.د/سعيد حسن بحيري، علم لغة النص، المفاهيم والاتجاهات، ص ١٤٤، ١٤٣.
- ٤٧ - د. حامد أبو حامد، الخطاب و القارئ، مركز الحضارة العربية، ط ٢ القاهرة ٢٠٠٢، ص ١٤٩.
- ٤٨ - د. حامد أبو حامد، الخطاب و القارئ، مركز الحضارة العربية، ط ٢ القاهرة ٢٠٠٢، ص ١٤١.
- ٤٩ - د. مها خيربك ناصر، النقد العربي البنيوي، مجلة الخطاب، العدد الثاني: ماي ٢٠٠٧، ص ٢٠٠.

- العُمري، الطبعة الأولى ١٩٩٨.
- ٧ - ر. بارت، بلاغة الصورة، نقله الشرقاوي في البلاغة القديمة، ص ٥.
- ٨ - ينظر- Elements, andre MARTINET, linguistiques generale, P. ٢٠.
- ٩ - ينظر كتاب «البلاغة الجديدة بين التخيل والتداول»، الدكتور محمد العمري سنة ٢٠٠٥م بدار افريقيا الشرق.
- ١٠ - د. محمد عبد المطلب، البلاغة العربية قراءة أخرى، الشركة العلمية للنشر، ط ١ / ١٩٩٧م، ص ٦.
- ١١ - د. محمد سالم الأمين، الطلبة، الحجاج في البلاغة المعاصرة بحث في بلاغة النقد المعاصر، دار الكتاب الجديد المتحدة، ط ١ / ٢٠٠٨م، ص ٢١٨.
- ١٢ - المرجع نفسه، ص ٢٢٠.
- ١٣ - المرجع نفسه، ص ٢٨٧.
- ١٤ - الزبيدي، تاج العروس - ١ / ٣٠٢.
- ١٥ - الفيروز أبادي، القاموس المحيط ، - ١ / ٨٦.
- ١٦ - الرازي ، مختار الصحاح ، ص ١٣٠.
- ١٧ - ابن طباطبا، عيار الشعر، ص ١١.
- ١٨ - عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، ص ٦٤.
- ١٩ - المرجع السابق، ص ٧٤.
- ٢٠ - مقدمة ابن خلدون، ص ٣٥٢.
- ٢١ - المرجع السابق، ص ٣٥٣، ٣٥٤.
- ٢٢ - عبد السلام المسدي، الأسلوبية والأسلوب، ص ٢٠.
- ٢٣ - شفرات النص: دراسة سيميولوجية في شعرية القصد والقصيد/ صلاح فضل، دار الآداب، بيروت، ط ١ / ١٩٩٩، ص ٨٠.
- ٢٤ - رجاء عيد، البحث الأسلوبي معاصرة وتراث، دار المعارف، مصر، ط ١ / ١٩٩٣، ص ٣٣.
- ٢٥ - ينظر: البلاغة والأسلوبية: محمد عبد المطلب ، ص ٢٦٨.
- ٢٦ - ينظر : اللغة والإبداع مبادئ علم الأسلوب : شكري عياد ، الطبعة الأولى ١٩٨٨م، ص ٤٣-٤٩.
- ٢٧ - ينظر: في الأسلوب والأسلوبية: محمد اللوي، مطابع الحميضي، ص ٦٨-٧٠.
- ٢٨ - أ.د/سعيد حسن بحيري، علم لغة النص، المفاهيم والاتجاهات، ص ٢٠.
- ٢٩ - أ.د/سعيد حسن بحيري، علم لغة النص، المفاهيم والاتجاهات، ص ٢٠.
- ٣٠ - أ.د/سعيد حسن بحيري، علم لغة النص، المفاهيم والاتجاهات، ص ٢٩.
- ٣١ - أ.د/سعيد حسن بحيري، علم لغة النص، المفاهيم والاتجاهات، ص ٢١.
- ٣٢ - د. حامد أبو حامد، الخطاب و القارئ، مركز الحضارة العربية، ط ٢ القاهرة ٢٠٠٢، ص ١٤١.



الرواية العربية بين جدلية الأنا والآخر (ادب الصورة)

د. جميل حمداوي

خطة البحث:

يندرج موضوعنا الذي بين أيديكم “ صور جدلية الأنا والآخر في الخطاب الروائي العربي “ ضمن الأدب المقارن أو أدب الصورة ، حيث ترصد دراستنا المتواضعة مراحل رواية الأنا والآخر في أدبنا العربي الحديث والمعاصر، وذلك عبر تحديد مجموعة من الرؤى التي تحكمت في هذه النصوص السردية والروائية، والتي حصرناها في: الرؤية الانبهارية، والرؤية الحضارية، والرؤية السياسية الحقوقية، والرؤية العدوانية.

هذا، وقد اعتمدنا على منهجية تاريخية تحقيقية تهتم بتحديد المراحل التاريخية التي عرفت فيها رواية الأنا والآخر في أدبنا العربي الحديث والمعاصر، مع اعتماد منهجية تطبيقية فنية تحليلية تبرز القضايا المضمونية والقيمات الموضوعاتية والظواهر الدلالية البارزة في هذه الرواية، مع استخلاص المميزات الفنية والجمالية التي تخصص هذه الأعمال الإبداعية ، وتفرداها عن باقي الأجناس والأنماط الروائية

السياسية الحقوقية، والرؤية العدوانية). وبعد ذلك، وسعنا عملية التحقيب والتأريخ في المتن الروائي، وذلك ليشمل بعض الشواهد الروائية في الدول العربية غير المعروفة كثيرا في مجال رواية الأنا والآخر في أدبنا العربي الحديث والمعاصر كالقطر المغربي والقطر السعودي، وذلك بالمقارنة مع دول عربية أخرى لها باع كبير في الرواية الحضارية كمصر ولبنان وسوريا وفلسطين... ثم، حددنا مجموعة من الثوابت البنيوية والتجسسية للرواية الحضارية أو لتشكيل رواية الأنا والآخر تحبيكا وتنميطا وتنويحا.

توطئة:

بادئ ذي بدء، لم تظهر رواية الأنا والآخر في أدبنا العربي الحديث والمعاصر إلا في أواسط القرن التاسع عشر الميلادي، وذلك مع التغلغل الاستعماري في العالم العربي والإسلامي قصد التحكم فيه سياسيا، واستغلاله اقتصاديا واجتماعيا وثقافيا، وإضعافه عسكريا وإعلاميا، وتغريبه دينيا وحضاريا، وتشكيكه عقديا وفكريا. ومن هنا، طرحت إشكالية الشرق والغرب فكرا وإبداعا وتخبيلا، فعرضت على مائدة النقاش والبحث والجدال الواسع، ولاسيما ثنائية التقدم والتخلف. ثم، برزت أيضا عبر ذلك عقدة النقص العربي أمام تفوق الإنسان الأوربي واضحة للعيان في الكتابات السردية العربية الأولى بالخصوص.

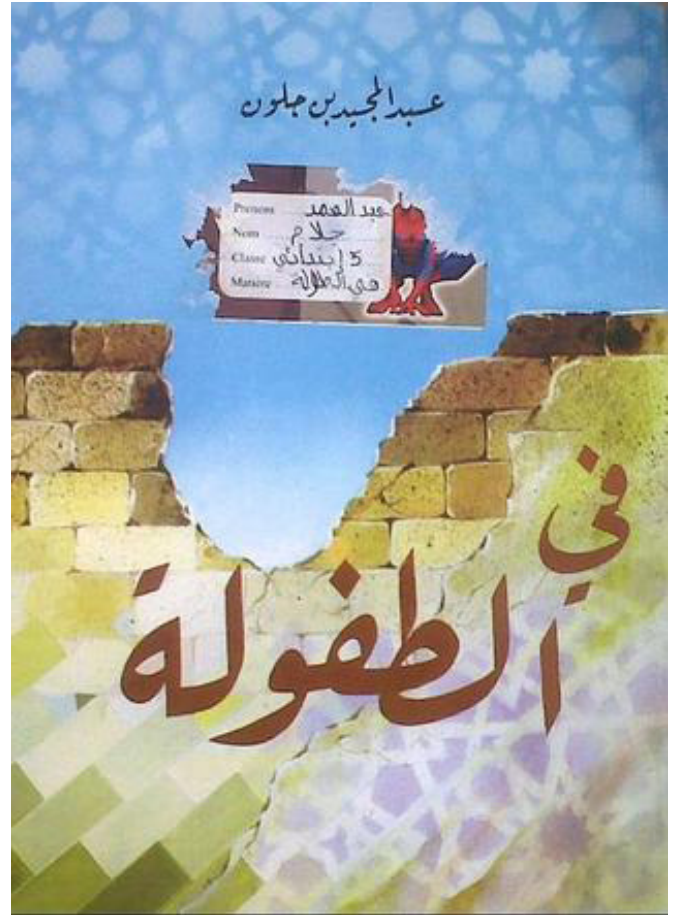
إذا، كيف شخصت الرواية العربية جدلية الذات والآخر؟ وماهي أهم أنواع التمثلات والرؤى الفلسفية والإبداعية التي جسدت هذه الجدلية؟ وما هي خصائص هذه الروايات التي صورت هذه الجدلية دلاليا وجمالي ووظيفيا؟ هذا ما سنعرفه في هذه الورقة المتواضعة

أنماط الرؤى والتمثلات والصور في روايات الأنا والآخر:

تتماز الرواية العربية منذ ظهورها في أواسط القرن التاسع عشر إلى يومنا هذا بتجسيد ثنائية الأنا والآخر عبر مجموعة من الرؤى والأنماط والصور المتقابلة سواء أكانت سلبية أم إيجابية تترجم لنا ثنائية الشرق والغرب، وثنائية الذكورة والأنوثة، وثنائية التقدم والتخلف، وثنائية العلم والجهل، وثنائية المادة والروح...ومن بين هذه الرؤى النمطية نذكر مايلي:

١- الرؤية الانبهارية

نعني بالرؤية الانبهارية تلك النظرة الأولى للأنا وهي



والسردية الأخرى.

ومن الملاحظ، أننا اعتمدنا على عينة عشوائية من روايات الأنا والآخر من مختلف أقطار العالم العربي، وذلك لمعرفة الكيفية التي تعامل بها ذلك المبدع أو ذاك مع جدلية الأنا والآخر، ونحن نعلم كل العلم أننا لم نستقص بشكل كاف كل الروايات العربية التي تناولت هذه الثنائية تخبيلا وإبداعا وتشخيصا.

زد على ذلك، فإن موضوع الأنا والآخر في الرواية العربية لقد أشبع درسا وفحصا وتمحيصا من قبل الدارسين والباحثين العرب والأجانب على حد سواء، فأخضعوه في إطار الأدب المقارن وأدب الصورة لمناهج متنوعة قصد سبر سياقاتها وحيثياتها النفسية والمرجعية، وتحديد مكوناتها التأثيرية والتأثرية، وإبراز معطياتها الدلالية والقضوية والفنية والجمالية. ولكننا سعينا جادين إلى أن نضيف بعض الجديد في هذه الدراسة المتواضعة كتصنيف رواية الأنا إلى الآخر فلسفيا وأدبيا إلى مجموعة من الرؤى إلى العالم (الرؤية الانبهارية، والرؤية الحضارية، والرؤية



المصري عبد الرحمن بن حسن الجبرتي في كتابه "في عجائب الآثار في التراجم والأخبار"، والمعروف بتاريخ الجبرتي، وذلك أثناء حديثه عن الحملة الفرنسية على مصر. ونجد هذه الرؤية الانبهارية بالحضارة الغربية وعلومها ومعارفها أيضا في رواية علي مبارك "علم الدين"، وتأخذ طابع رحلة سياحية إلى فرنسا للاعتراف من العلوم والمعارف والآداب الموجودة لدى الفرنسيين. وإذا كان هؤلاء الروائيون الرحالة الأوائل المنبهرين كثيرا بحضارة الغرب عشقا وفتنة ودهشة، يوفقون غالبا في نصوصهم السردية بين الحضارة الغربية والتراث العربي المشرقي، فيدافعون إلى حد ما عن القيم الروحية الإسلامية، فإن الكاتب فرح أنطون في روايته "الدين والعلم والمال أو المدن الثلاث"، قد انبهر بالحضارة الغربية أيما انبهار، مرجحا كفتها على كل ما لدى العرب من إرث ثقافي وحضاري وقيمي.

٢- الرؤية الحضارية

تتأمل منجزات الآخر المماثل أو المخالف، تلك النظرة الحائرة القائمة على الاندهاش والتعجب والاستغراب والانبهار بحضارة الغرب، والافتتان بتقدمه وازدهاره في شتى العلوم والفنون والتقنيات والمعارف والآداب. وغالبا ما تكون تلك النظرة في البداية فطرية ساذجة أو نظرة واعية نسبيا ما بالفوارق الموجودة بين الشرق والغرب أو بين المكان الأصل ومكان الغواية والجذب والافتتان، وذلك بسبب صدمة الحداثة أو صدمة الاستعمار، والتي تفرز بشكل جلي التناقضات الهائلة والتباين الشاسع والهوة الفاصلة بين عقلية متخلفة وعقلية متقدمة.

ومن النصوص الروائية العربية الأولى التي صورت جدلية الأنا والآخر من خلال رؤية انبهارية استعجابية واستغرابية، نستحضر رواية رفاة الطهطاوي: "تخليص الإبريز في تلخيص باريز"، والتي هي بمثابة رحلة يقوم بها طالب مصري إلى باريس في أواخر القرن التاسع عشر، فيصف جغرافيتها، ثم ينبهر بحضارتها وعلومها وفنونها وأنظمتها السياسية والدستورية والإدارية، ثم يعجب بسكانها وأخلاقهم ومنازلهم وصحتهم وتأنقهم وعاداتهم. ويعني هذا أن العمل الأدبي والإبداعي الذي كتبه رفاة الطهطاوي عبارة عن رحلة روائية تعليمية وتنقيفية تطرح رؤية انبهارية قائمة على تمجيد العقلية الفرنسية، مع الإشارة في نفس الوقت بالإحالة والتعريض والتلويح إلى تخلف العقلية الشرقية، وانحطاط الواقع العربي الإسلامي على جميع الأصعدة والمستويات.

وعلى الرغم من هذا، "فمن التجني على كتاب رفاة الطهطاوي أن نقيسه بالرواية، وقيمة الكتاب من الناحية الفكرية أكبر بكثير من الناحية الأدبية، لأنه يكشف لنا ولأول مرة عن احتكاك عقلية أزهرية متفتحة بعلوم الأوروبيين وبعض مظاهر حياتهم الاجتماعية، لمؤلف وجد في نفسه الجرأة على الاعتراف بتقدم الغربيين في العلوم برغم كونهم لا ينتمون إلى الإسلام، كما ترجم كثيرا من المواد في دستورهم وأعجب بنظام الحكم عندهم. برغم ما كان يقدمه من تبريرات، ثم وجد الجرأة على نشر كتاب في مجتمع يحكم حكما استبداديا ولا يجد فضيلة إلا وهي عند المسلمين وحدهم، مجتمع النصف الأول من القرن التاسع عشر".

ويمكن الحديث عن مؤلف تاريخي سبق إلى عقد مقارنة بين العقلية الشرقية والغربية كما نجد ذلك عند المؤرخ

المكبوتات الظاهرة والدفينة. ولكنهم سرعان ما استيقظوا من سباتهم ، وذلك ليتعرفوا حقيقة الغرب المادي باعتباره فضاء حضاريا مخالفا عقديا وقيميا ودينيا وأخلاقيا واجتماعيا وثقافيا عن الفضاء الشرقي الروحاني. وأن لكل بيئة مقوماتها الخاصة، فالشرق شرق والغرب غرب. وهذا ما عبرت عنه الكثير من الروايات العربية بشكل واضح وجلي كرواية "الحي اللاتيني" لسهيل إدريس ، و"موسم الهجرة إلى الشمال" للطبيب صالح ، و"عصفور من الشرق" لتوفيق الحكيم ، و"الأيام" لطف حسين ، و"قنديل أم هاشم" ليحيى حقي .

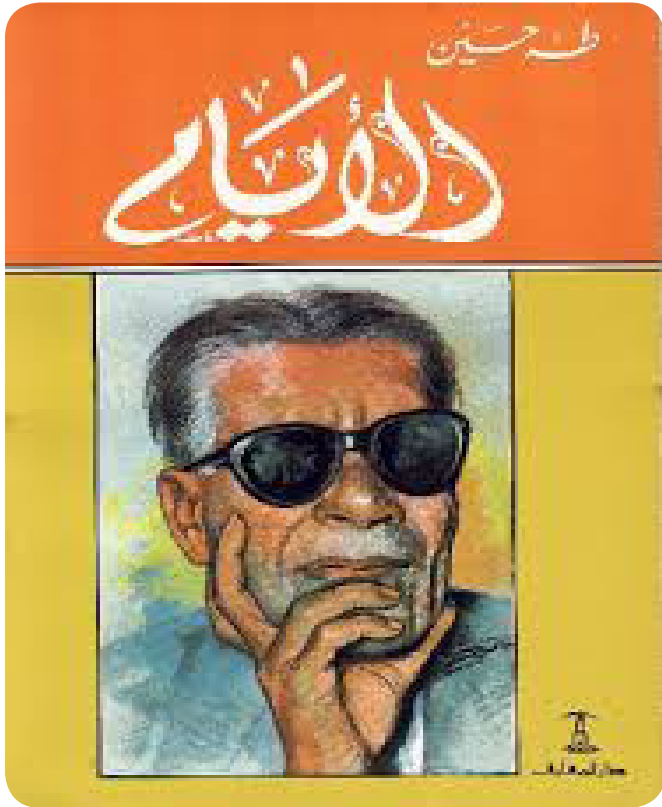
ومن ثم ، تصور رواية "أديب" لطف حسين ، ذات الطابع البيوغرافي، الصراع الحضاري بين الشرق والغرب، والتقابل بين عالم الكبت وعالم التحرر، ورصد التفاوت الملحوظ بين عالم التخلف وعالم التقدم، والمقارنة بين الانحطاط الحضاري والرقى المدني. لذلك، كان ينظر الأديب إلى مصر وزوجته حميدة بنظرة تغاير نظرته إلى فرنند وفرنسا. بيد أن الأديب سيضيع في فرنسا، وبيتها فيها ضلالا وتيهًا وانحرافًا، فيفشل في الحصول على الشهادة التي تؤهله علميا ومعرفيا؛ وذلك بسبب انبهاره بالقيم الأوربية الجديدة (الحرية- عشق المدن- تحرر المرأة- الإباحية...). فلم يأخذ الأديب من الغرب سوى القشور وسفاسف الأمور، والانغماس في ملذات الحياة ومطايبيها ولذاتها الإيروسية والشبقية إلى أن فقد الحياة وصلته بأسرته السعيدة في مصر.

إذًا، هناك جدلية وتفاوت في هذه السيرة الروائية بين هذين الفضاءين المتقابلين، حتى إن الأديب لم يرتض العودة إلى بلده لما قامت الحرب على فرنسا، وكان يتمنى الدفاع عن هذا البلد في وجه النازية؛ لأن هذا البلد يقترن في ذاكرته بالحب والحرية والإشباع الشبقي، في حين يقترن بلده بالكبت والحرمان وصعوبة المسؤولية لكن طه حسين في روايته "الأيام" سيستعيد طفولته بطريقة استرجاعية قائمة على التذويت والتذكر والتركيز على أهم المحطات الحياتية التي كانت لها تأثير كبير على نفسية الكاتب. بيد أن أهم مرحلة في الرواية هي مرحلة سفره إلى فرنسا لمتابعة دراساته الجامعية العليا قصد تحضير الدكتوراه، فينهر بباريس مدينة الجن والملائكة، فيصور معالمها الفنية والجمالية. ثم ، يرصد لنا حضارة فرنسا في ميادين العلوم والمعارف والآداب والفنون من خلال



بعد الرؤية الانبهارية بتفوق الغرب ، والاعتراف بتقدمه علميا وفنيا وتقنيا في المرحلة الأولى من فترات القرن التاسع عشر الميلادي، نجد رؤية أخرى ستتشكل روايا وفنيا وإبداعيا في العقود الأولى من القرن العشرين ، وذلك مع جيل من الكتاب الذين سافروا إلى الخارج لطلب العلم كطف حسين، وتوفيق الحكيم، ويحيى حقي، ويوسف إدريس ، وسهيل إدريس... وآخرين. بيد أنهم لم ينبهروا بالغرب إلى درجة السذاجة السطحية والاستغراب الخارق الفائق، بل تنبهوا إلى أسباب تقدم الغرب ماديا وتقنيا وعلميا وثقافيا وفنيا، ولكنهم تنبهوا أيضا إلى قيمة الشرق، وتميزه على مستوى القيم الدينية والروحانية، والدفاع عن أصالته وعاداته وتقاليده وحضارته وشرقيته .

والمقصود من كل هذا أن كثيرا من المثقفين العرب في بداية القرن العشرين قد انبهروا أيما انبهار بحضارة الغرب إعجابا وافتتانا وغواية، فانساقوا وراء نزواتهم الشعورية واللاشعورية. وبالتالي، كانت رؤيتهم للغرب على أنه رمز للحرية والعلم والتقدم والإشباع الغريزي لكل



لكن العلاقة بينهما تنتهي بالفراق والانفصال على الرغم من رباط الحب الصادق الذي كان يجمع بينهما ؛ والسبب في ذلك أن الشرق شرق والغرب غرب. ويعني هذا أن بطل الحي اللاتيني لم يستطع الانسلاخ عن شرقه وجذوره وما نشأ عليه من أعراف وتقاليد. فقد استوعبت جانين جيداً هذا الاختلاف الحضاري على الرغم من أن عشيقها قرر الزواج بها ، وذلك بعد أن عاتبه ضميره الحي حينما أنكر نسبة الجنين إليه، وأراد أن يقتاد بصديقه المناضل فؤاد، و يكون مسؤولاً وملتزماً بدوره الوجودي .

وهكذا، يبدو هذا الاختلاف بمثابة صراع بين القيم المادية والقيم الروحية، وصراع بين الدين والإلحاد، وصراع بين الأخلاق والإباحية، وصراع بين الرجولة الشرقية والأنوثة الغربية. وقد يعكس هذا الصراع التفاوت الحضاري بين غرب التقدم والعلم والتكنولوجيا وشرق التخلف والجهل والخرافات والأساطير، كما عكست ذلك بوضوح رواية "قنديل أم هاشم" ليحيى حقي ورواية "عصفور من الشرق" لتوفيق الحكيم.

إذ، هناك في الرواية صدام اجتماعي وأخلاقي وحضاري، وهذا ما تعبر عنه جانين مونتيرو في مذكراتها إلى فتاها

رؤية حضارية تقابل بين مدينة الغرب المتقدمة وتخلف العقلية الشرقية. وبالتالي، يرى طه حسين أن الغرب هو مفتاح التقدم الحضاري والازدهار العلمي والفني ومستقبل الحضارة المصرية ، وذلك مع مراعاة خصوصية عوائد الشرق وأعرافه وتقاليده وقيمه الدينية الأصيلة .

أما توفيق الحكيم في روايته الرومانسية العاطفية العذرية "عصفور من الشرق" ، فقد صور هذه الرؤية الحضارية المتفاوتة بين شرق متخلف وغرب متقدم ، إلا أنه يعتبر الغرب فضاء للماديات والتفسخ الأخلاقي والانحطاط القيمي. بينما الشرق على العكس من ذلك، فهو رمز للروحانيات الطاهرة والقيم الدينية الفضلى والمثل العليا الأصيلة، والتي يصعب جداً تغييرها بالمعايير الكمية والمبادئ المادية الاستعمالية. وترد هذه النظرة الحضارية التقابلية جلية إلى حد ما في كتابات جبران خليل جبران كما في كتابه الفلسفي القيم "النبى" ، والذي اعتبر الشرق بمثابة حل روحاني للغرب المادي البرجماتى المنفعي وهكذا، تعرض رواية "عصفور من الشرق" لتوفيق الحكيم : " مفارقات تقوم على تقابل الشرق بمقوماته مع الغرب بمقوماته ، في قصة تتصل بحياة الكاتب في فرنسا. فمحسن الشرق يستغرق في التأمل، وتستهويه التماثيل والموسيقى، ويحب حبا مثالياً. ولكنه يصطدم بألوان الحياة الغربية الواقعية حين يتصل بأندريه فيتجه إلى الواقع وإلى مشاكل العمال، ثم بايفان الروسي فيبسط صور الشرق والغرب، ومحاسن كل منهما وعيوبه، ويرسم لكل منها مثلاً أعلى، ثم يرى ما في الحب من مادية حين يتعرف بصاحبته بعد تقديم هداياها، ويختلط بالفنانين فتتحول نفسه الشرقية بالتدرج، إذ يحبو نحو المثل العليا في الفن وفي الدين وفي الموسيقى من ناحية، ويتصل بالمشاكل العملية من ناحية أخرى، فيناقش مسائل الفراغ والمطالعة، وبعد الأزمة النفسية الأولى يخلق خلقاً جديداً، ويستمد قوته من مواطن القوة في رسالة الشرق، ويبتعد عن مواطن الزلل في كيان الغرب .

ومن جهة أخرى، تصور رواية "الحي اللاتيني" لسهيل إدريس العلاقة بين الشرق والغرب عبر تشغيل جدلية الذكورة (الشرق) والأنوثة (الغرب)، حيث تصبح المرأة هنا المحك الأساسي لهذه العلاقة الثنائية، وتتحول إلى رمز إنساني دال. فبطل الحي اللاتيني هو الأنا أو الشرق، بينما عشيقته جانين مونتيرو هي بمثابة رمز للآخر أو الغرب.

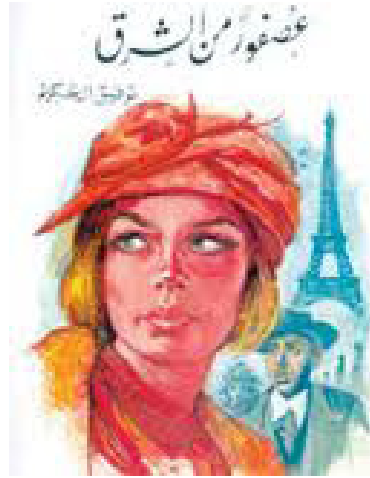
من حبي لك، هذا الذي تصهره الآلام، وقودا يشع علي،
فينسيني شقاء عيشي، وزادا أتبلغ به حتى أيامي الأخيرة.
فدعني هنا أتابع طريقي حتى النهاية، وعد أنت يا حبيبي
العربي إلى شرقك البعيد الذي ينتظرك، ويحتاج إلى شبابك
ونضالك جانين .

ونصادف أيضا جدلية الذكورة والأنوثة وثنائية الشرق
والغرب والجهل والعلم جليلة أيما جلاء ووضوح في
رواية يحيى حقي "قنديل أم هاشم" ، والتي تصور
التقابل الحضاري المتفاوت بين العقلية الغربية والعقلية
الشرقية من خلال التقابل بين شخصية إسماعيل الروحانية
وشخصية ماري المادية.

ونلفيها كذلك في رواية "الغربة" للكاتب المغربي عبد الله
العروي ، والتي تصور خيبة إدريس في علاقته بمارية التي
تخلت عن المبادئ التي كان يؤمن بها إدريس كالنضال ضد
الاستعمار، واحترام مكونات الأصالة المغربية، والتشبث
بالقيم الدينية والأخلاقية. لكن ماري هاجرت إدريس إلى
أوربا بمعية صديقتها لارة الخائبة هي بدورها ، ويعني
هذا أن الرواية تنقل لنا شخصية إدريس في صراعها مع
الذات والموضوع على حد سواء. تتلذذ بالإخفاق والفشل
العبيث باعتبارها شخصية إشكالية سلبية عاجزة عن تغيير
الواقع المتردي في شتى مجالاته. كما تصور الرواية
مرارة اليأس والحيرة بين الماضي والحاضر، وبين
القيم الغربية من ناحية والقيم العربية والتقاليد والأخلاق
الموروثة من ناحية أخرى. زد على ذلك، تعكس الرواية
الازدواجية الحضارية بما فيها ظاهرة الاستعمار ، وجدلية
الذات والآخر ، وعلاقة الشرق بالغرب. وبالتالي، تقدم
الرواية وعيا شاملا بالقضايا الاجتماعية المغربية في
علاقتها بالحضارة الاستعمارية، وتصور الرواية كذلك
آمال المغاربة في الاستقلال السياسي، وآمال بعضهم في
الغد المأمول .

وهذا التقابل الحضاري يترجمه عبد الله العروي مرة
أخرى في روايته الذهنية "أوراق" كما في فصلي "العاطفة"
وفصل "وجدان" ، حيث سيدخل إدريس في علاقات
غرامية وجدانية وعاطفية ورومانسية ستنتهي بالفشل ؛
وذلك لتضخم الأنا وطغيان الذهني لدى إدريس في خطابه
التواصلي مع المرأة الغربية.

كما نجد جدلية الذكورة (الفحولة) والأنوثة (المرأة) في
رواية "موسم الهجرة إلى الشمال" عند الكاتب السوداني



وعشيقها الأسمر الشرقي ، بعد أن رفضت الزواج منه ،
وذلك بسبب القيود الاجتماعية والفكرية والعقائدية التي
تطرحها ثنائية الشرق والغرب: "أنا الآن على يقين من أن
اجتماعنا أمس، في غرفتي المسكينة، فرض علي فرضا
أن أرد فكرة الاقتران بك. لقد اجتمعت أمس بإنسان لا
أعرفه. بشاب أنكرته، وكأنني ما لقيته من قبل قط ، كان
شعوري بعد أن تركتني يا حبيبي. لقد استعدت ما حدثتني
به عن المستقبل، وعن آمالك، وعن حياة الصراع الذي
أنت مدعو إلى أن تعيشها في بلادك، فوجدت أن دنياك التي
تحلم بها أوسع وأعظم من أن يستطيع الثبات فيها شخص
ضعيف مثلي. إنك الآن تبدأ النضال، أما أنا فقد فرغت
منه، ومات حس النضال في نفسي. لقد عجزت أن أقاوم
أطول مما قاومت، فسقطت ضعيفة مهيضة الجناح... أما
أنت فقد قرأت أمس في عينيك استعدادا طويلا، طويلا جدا
للمقاومة والصراع. وقد كنت قرأت مثل ذلك في عيني
صديقك العزيز فؤاد، ولكن يخيّل إلي أن الجذوة التي
كانت تطل من ناظريك هي أشد التهابا وإشعاعا من جذوة
فؤاد، تلك التي حدثتني عنها مرة في معرض الإعجاب.
إنك إنسان جديد يعرف الذي يريده، ويسعى إليه بثقة
وإيمان. لا يا حبيبي، لسنا على صعيد واحد. لقد وجدت أنت
نفسك بينما أضعت أنا نفسي. فكيف تريدني أن أستطيع
السير على جانبك، قدما واحدة، في الطريق الشاق الذي
ستسلك؟ إنني لا أنتمي إلى جيلكم، جيل وجيل فؤاد وربيع
وأحمد وصبحي وعدنان. لا، لن أذهب معك. إن بوسعي
الآن أن أتمثل نفسي إذا رافقتك. ستجر جرنى خلفك. سأعيق
طموحك. سأكون أنا في السفح وتكون أنت في القمة. فامض
قدما يا حبيبي، ولا تلتفت إلى ما وراءك. أما أنا فأستمد دائما

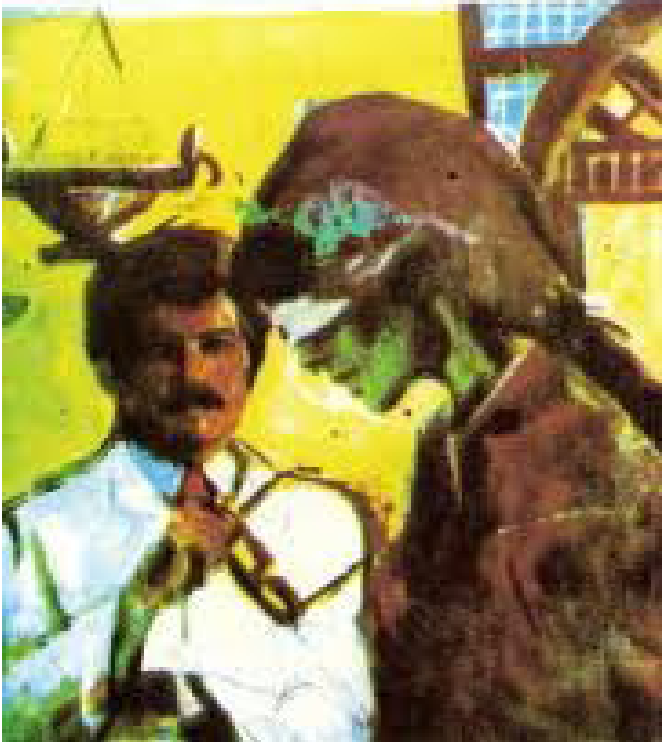
ومن ثم يمكن القول: إن " في الطفولة " كتاب يجمع بين السيرة الذاتية والكتابة الروائية.

وثمة نصوص حضارية أخرى كرواية " نيويورك ٨٠ " ليوسف إدريس ، ورواية " فتاة من هيل " للكاتب السعودي محمد عبده يمانى ، ورواية " العودة إلى المعبد " لنبيل نعوم ، ورواية " القاهرة... باريس ذهاب... عودة " لسهير توفيق ، بله عن روايات عديدة أخرى لاداعي لذكرها تناولت ثنائية الشرق والغرب ، وذلك بشكل من الأشكال .

وبناء على ما سبق، تندرج هذه النصوص السردية كلها ضمن الرواية الحضارية، والتي تصور العلاقة الجدلية بين الشرق والغرب أو بين الشمال والجنوب. أي إن الرواية الحضارية هي التي تجسد العلاقة بين الأنا والآخر ، و ترصد اللقاء الحضاري بين الشرق والغرب تخيلاً

يحيى حقي

قنديل أم هاشم



الطيب صالح، والتي ترصد لنا مصطفى سعيد مهاجراً إلى إنجلترا من أجل تحصيل العلم. بيد أن هذه الشخصية المحورية ستتخذ من الفحولة الجنسية والشبقية وسيلة للانتقام والثأر من مجموعة من الإنجليزيات، وذلك تعبيراً عن رغبته في تصفية حساباته الشعورية واللاشعورية مع المستعمر ، والذي كان قد فرض هيمنته لأمد طويل على بلد السودان باستغلال خيراته، واستعباد شعبه، وإذلال أهله وترد هذه الجدلية كذلك في رواية " قدر يلهو " للكاتب السوري شكيب الجابري الذي انتقل بطله هذه المرة إلى برلين حيث المعسكر الاشتراكي، فيقيم تقابلاً حضارياً بين الغرب والشرق من خلال العلاقة العاطفية بين البطل وعشيقته إلزا .

ومن الروايات الأخرى التي تحمل في مضانها رؤية حضارية ، وذلك من خلال التقابل بين الحضارة الشرقية والحضارة الغربية رواية " أصوات " لسليمان فياض ، والتي جسد فيها الكاتب انبهار القرويين المصريين رجلاً ونساء بحضارة الغرب ، وذلك في صورة " سيمون " زوجة حامد البحيري ، والتي كانت تبدو متفوقة حضارياً ومدنياً .

وتحضر هذه الصورة النمطية الحضارية كذلك في رواية " في الطفولة " لعبد المحيد بنجلون ، والذي يقابل فيها بين بيئتين مختلفتين حضارياً ودينياً واجتماعياً وتربوياً: البيئة الإنجليزية المتقدمة والبيئة المغربية المتخلفة. أي إن الكاتب يستحضر في نصه الأطبوبيوغرافي فضائين متقابلين: فضاء إنجلترا وفضاء المغرب، وبتعبير آخر يذكر فضاء مانشستر وفضاء فاس. وهنا نسجل جدلية الداخل والخارج، وجدلية الانفتاح والانغلاق، فضلاً عن جدلية التغريب والتأصيل. كما يدل الفضاءان على الصراع الحضاري والثقافي والديني. وتتقابل الأمكنة العامة والخاصة للإحالة على مجموعة من القيم والسمات المتقابلة كالتطور والتخلف، والعلم والجهل، والمادة والروح، والبداءة والحضارة .

ويمكن اعتبار " في الطفولة " لعبد بن جلون نصاً روائياً، وذلك لكونه يجمع بين التوثيق والتخييل، و يتأرجح بين المتعة الفنية وسرد الحقائق التاريخية. كما أن النص يخضع لكل مقومات الحكمة السردية وخصائص الكتابة الروائية، فضلاً عن توظيف خاصية التشويق والإمتاع الفني، وتطويع السرد لخدمة المضمون والاعتراف الذاتي.

مكانا للحرية الحقيقية ، وفضاء للحرية والديمقراطية، وحضنا حميميا لحقوق الإنسان، وملجأ سياسيا خيرا للاحتماء من الاستبداد العربي ، والوقاية من رعبه وقهره وعنفه وقمعه المتسلط، والهروب قسرا واضطرابا من بلدان الطغيان السياسي والجبروت السلطوي نفيا وتحررا وانعتاقا واستقرارا .

ومن الروايات التي تحمل رؤية سياسية انتقادية تجاه هذه العلاقة الشائكة بين الشرق المتخلف سياسيا والغرب المتقدم مدنيا وحضاريا رواية " شرق المتوسط " للكاتب العربي المعروف عبد الرحمن منيف، والتي تصور رجب إسماعيل وهو منبهر بحضارة الغرب أيما انبهار، ومعجب بمدنيته أيما إعجاب، فيفتنن بسياسته العادلة، وتشبته بالديمقراطية الحقّة وحقوق الإنسان. في حين يصف دول شرق المتوسط بالتخلف والاستبداد والبطش والقهر وقمع الذات الداعية إلى الثورة التغيير، ولاسيما الذات العضوية المثقفة الواعية. ويقول السارد متحدئا إلى أهل باريس: " لو جنتم بكتبكم على شاطئ المتوسط الشرقي، لقضيتم حياتكم كلها في السجون، سيأكلكم الندم، سوف تكفرون بكل شيء، وتدفعون ثمن الكلمات حياتكم كلها في السجون الصحراوية، وهناك تصابون بالسل، والتيفوس وتموتون .

ونجد هذه الرؤية السياسية الانتقادية واضحة أيضا لدى الروائي المصري صنع الله إبراهيم في روايته " نجمة أغسطس " ، حيث يرصد جدلية الأنا بالآخر ، وذلك عبر المقابلة بين الإنسان المصري والآخر الروسي، فالأول يهدده الفقر والداء والقمع، بينما يعيش الثاني في سعادة وغنى ونعيم. كما يذكر الكاتب العلاقات اللامتكافئة بين مصر وروسيا، وينتقد التصور الإيديولوجي الاشتراكي الزائف عبر نسج حبكة غرامية بين البطل وعشيقة تانيا أما الكاتب السوري حنا مينه في روايته " الربيع والخريف " ، فينبهر بحضارة المجر، ويشيد بالتجربة الاشتراكية في هنغاريا، ويدين سياسية الاعتقال والقمع والفقر والتجوع في بلدان الشرق والاستبداد والقهر. ويقابل بين الشرق المتخلف الضائع والغرب الاشتراكي المتقدم من خلال تجربة عاطفية رومانسية بين الراوي (الخريف) وبيروسكا(الربيع). ولم تنته هذه العلاقة الرومانسية إلا بعودة كرم إلى بلده بعد الحرب العربية الإسرائيلية. وبعد وصوله إلى دمشق، سيزج به المخبرون في السجن عقابا



وإبداعا وتشخيصا ، وذلك على مستوى العادات والتقاليد والأعراف والأديان والمعطيات الثقافية والمادية والعلمية والفنية والأدبية والتقنية. وهذه العلاقة التي حددتها هذه النصوص الروائية المذكورة غالبا ما كانت تخضع سيميائيا على مستوى الرغبة (رغبة الذات في موضوع ما) لقانون الاتصال (الحب والغواية والافتتان والانبهار والجنس...) والانفصال (الفراق والطلاق والعودة إلى البلد الأصلي، والتشبث بالقيم الشرقية، والتأقلم مع عوائد وتقاليد الشرق (...).

٣- الرؤية السياسية والحقوقية

نقصد بالرؤية السياسية والحقوقية تلك النظرة المبنية على تشخيص النظام السياسي لدولة ما، وتبيان طبيعة الحكم والدستور، ورصد علاقة الحاكم بالمحكوم سياسيا ومدنيا وعسكريا وحزبيا ونقابيا، وتشخيص الحالة السياسية للدولة، وتبيان وضعية الحريات العامة والخاصة وحقوق الإنسان.

ومن هنا، فثمة مجموعة من الروايات العربية التي نظرت إلى علاقة الأنا بالغرب من زاوية سياسية، فاعتبرت الغرب



التعليم؛ ليجد نفسه في بلده بين أنياب البطالة والفقر ينخره الضياع والعبث واليأس واللاجدوى. وليس أمامه من حل سوى ركوب الموج وأخطاره للبحث عن لقمة الخبز في باريس العمل والأمل والأحلام. بيد أن رجال منير لم يكن إلا هاربا سريا يخالف قوانين الهجرة، ويسبب متاعب كثيرة للبلد المضيف. لذلك، أصبحت حياة رجال جحيما لا يطاق، حتى إن حجرته صارت كسجن "للحراقين" الهاربين، وقصص للمتهمين النازحين من قارة البشر والمديون والتخلف وانعدام فرص العمل وحقوق الإنسان. ومن ثم، تصبح حياة رجال في باريس محسوبة الخطوات، ومدروسة بدقة، يتراقص أمام عينية طيف المراقب ولعنة السجن وعاقبة الطرد، وما سيعانيه في بلده من مأس وصدّات عضوية ونفسية واجتماعية وأخلاقية: "داخل هذه المملكة الخيالية تعيش حراقا في باريس، تنصب نفسك مخرجا، ترتب الأدوار التي تسعفك في كل تحرك... تتدبر تنقلاتك اليومية... كيف تمشي... الملابس الذي يقتضيه

له على نضاله السياسي اليساري .

٤- الرؤية العدوانية

تستند الرؤية العدوانية إلى اعتبار الغير أو الآخر مخالفا أو مقابلا للأنس أو الذات. وبالتالي، فالغير يحاول تغريب الذات وإقصاءها وتهميشها، مع ممارسة العدوان والنبذ والحقدها. فيصبح الغير هنا جحيما لا يطاق. لذا، تنتقل العلاقة بينهما من مرحلة التعايش والسلام إلى مرحلة العدوان والصراع الجدلي. وهذه النظرة العدائية السلبية غالبا ما تفرز حسب هيجل في حالة انتصار أحد منهما إلى ظهور ما يسمى بجدلية السيد والعبد .

وعليه، فالعلاقة بين الأنس والآخر لا تكون دائما علاقة إيجابية قائمة على الأخوة والمحبة والصداقة والتعايش، بل قد تكون علاقة سلبية قائمة على الكراهية والعدوان كما نجد ذلك في رواية فدوى طوقان "الرحلة الأصعب"، والتي تحمل صورة عدائية للآخر مبنية على النبذ والاحتقار والازدراء. ويعني هذا أن شخصية الرواية المحورية شخصية فلسطينية تعرضت كباقي شعبيها للتشريد والتعذيب والتغريب والعدوان والطرد من أرضها المحتلة بسبب مكائد الغير أو الآخر الصهيوني المستغل. لذلك، تولدت في نفسياتها مشاعر الحقد والكراهية والعدوان تجاه الآخر، ألا وهو الصهيوني المحتل الظالم والغاشم. ومن هنا، "فنص فدوى طوقان "الرحلة الأصعب" هي سيرة ذاتية ذهنية يختلط فيها التاريخ بالأدب، والتوثيق المرجعي بالمعطى الأدبي والنقدي. كما أن هذه السيرة هي سيرة المقاومة والصمود والنضال والتوثيق للكتابة الأدبية بفلسطين المحتلة بعد نكسة حزيران ١٩٦٧م

ومن ثم، تحمل هذه الرواية الأطوبيوغرافية في طياتها رؤية سلبية قائمة على الصراع الجدلي والعدوان الوجودي والكيثوني والحضاري والديني بين الذات الفلسطينية والآخر الصهيوني. وينطبق هذا الحكم على الكثير من الروايات الفلسطينية، وخاصة روايات غسان كنفاني، ولاسيما روايته الرائعة: "عائد إلى حيفا"...

وتتمظهر هذه الرؤية العدائية والصدامية أيضا في رواية "أمواج الروح" للكاتب المغربي مصطفى شعبان، والتي ترصد لنا صورة مغترب كان يحلم منذ صغره في المدرسة أن يكون طبيبا، وقد سعدت الأسرة أيما سعادة بهذا الحلم. وكافح الفتى وثابر في دراسته حتى حصل على قسط من

موته وضياعه ، وتضع حدا لطموحاته، وتجعل حياته نسقا من الروتين والتكرار الممل والفراغ اللامجدي والتتابع المخيف .

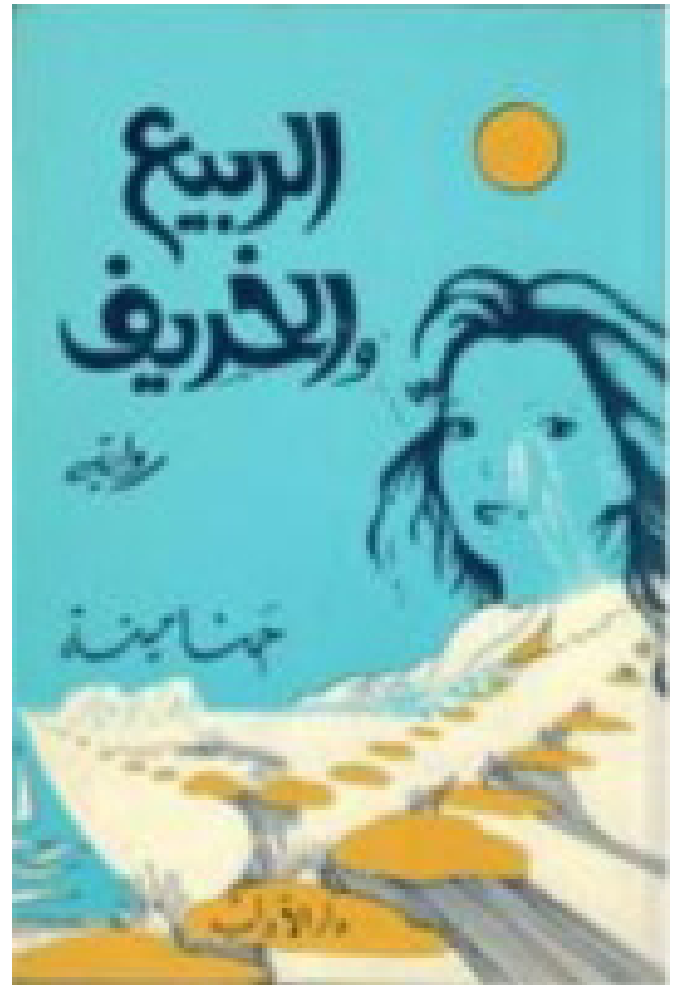
ويلهث رجال وراء العمل والآخر والغير والأنتى لتكسير وحدته وغربته، والبحث عن معنى لحياته وكيونته ووجوده في باريس، ولكن بدون جدوى مادام مهاجرا سريا بدون هوية وأوراق تحدد وضعه الوجودي. لذلك، سيبقى رجال في ملجئ النسيان والفقدان بدون ذاكرة ولا انتماء، حيث تنشب الغربة في صدره أنيابها الحادة والدائمة. وتصبح اللازمة الروائية "طائر أنا أغدو في الصباح ولا أعرف أعود إلى حجرتي أم لا أعود...؟!" عقدة الحبكة السردية وبؤرتها الحكائية. وترتكز هذه الحبكة على ثنائية الارتحال والعودة في علاقتها بالزمان والمكان والإثبات والنفي .

وقد أحس رجال باستغلاله في العمل من قبل المسؤولين عن أوراش الحفر، واستلابه وتحويله إلى أداة للحفر والبناء ، وذلك دون أن يستفيد مما يستفيد منه عمال الشركات الذين يملكون تراخيص قانونية وعقود العمل المشروعة. وعندما لا يجد رجال العمل في أوراش الحفر يتعرض للخوف والقلق والعزلة وكآبة الوحدة. وتتجمع حوله هموم الذات والمكان .

ولم تنفعه معايشة خلانه من أصنافه الهاربين بواسطة قوارب الموت، ولا زيارة أهله وأقاربه المنشغلين بعملهم وقوت حياتهم، ولا زكية التي اعتقدها الخلاص وبر الأمان، إذ وجدها في الأخير "حراقة" مثله تبحث عن العمل وزوج سيضفي عليها مشروعية البقاء وكيونة الانتماء والاندماج في باريس الأحلام والسراب.

هذا، وينعدم في هذا النص الروائي مكون الوصف، ويعوض ذلك بمجموعة من الأحداث وتفاصيل يوميات رجال، واستقراء حالاته النفسية عبر إيقاعات متموجة تمد صاحبها بالتوتر والدرامية وشحنة القلق وأزمة الخوف من المستقبل المجهول. لذلك، تتداخل الأزمنة في الرواية لتشكل مفارقات جنائزية وسرايب من السراب والموت البطيء لإنسان دائم في ارتحال واغتراب .

وإذا كان ماضي رجال هو زمن الأحلام والآمال والفتوة، فإن حاضره يتسم بالاغتراب والعذاب والتآكل الذاتي والقلق والخوف من المجهول والمصير الضائع، وكأن مستقبله في استشراف رحيله وطرده وموته باعتباره ذاتا نكرة مجهولة لا قيمة لها في عالم الاغتراب والقيم المادية، مادامت علاقة الأنا والغير قائمة على الصراع وجدلية



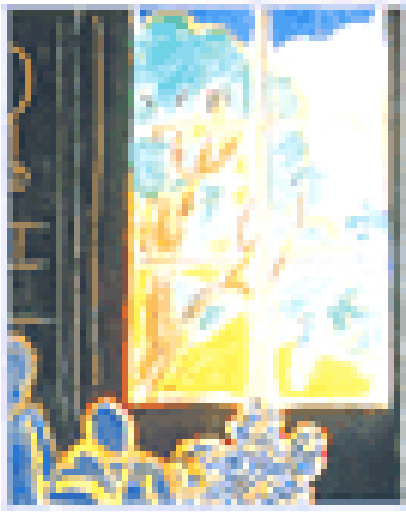
تحركك... كيف تعود ... الرزانة المطلوبة في كل خطوة تخطوها حتى تبدو بالمظهر المتزن، وحتى لا تثير الشبهة والأنظار من حولك

أعيش في باريس كطائر يغدو في الصباح ولا أدري أعود إلى حجرتي أم لا أعود...؟! حجرتي المسكينة لا يحلو لي الاهتمام بها ولا السهر على ما تستحقه من ترتيب

هذا، ويعيش رجال انفصاما سيكولوجيا وانفصالا مزدوجا على المستوى الذاتي بسبب التمزق النفسي بين البر والبحر، وبين الأنا والغير. وهذا ما يجعل هذه الرواية يغلب عليها المسرود الذاتي والمناجاة والمنولوج. ويمكن إدراجها ضمن الروايات النفسية أو المنولوجية القائمة على الصراع النفسي، والتآكل الذاتي، وتشظي الذاكرة، وتقاطع الذهن والوجدان، وصراع الأنا واللاشعور. ويتغلغل إيقاع الموج في نسج سمفونية رجال ولاشعوره المنساق مع مدة الخوف وقلق الموت وعبث الحياة ولعنة الطرد، حتى إن روايته وسيرته عبارة عن مد من الأمواج التي تعلن

عبدالله العروي

الغربة



رواية

- ٨- توظيف ثنائية الرجولة والأنوثة للإحالة على الشرق والغرب في تقابلهما الحضاري والثقافي؛
- ٩- التركيز على عنصر الفضاء المكاني إما باعتباره حلما حضاريا مثاليا (رواية " أديب" ورواية " الأيام " لطف حسين...)، وإما باعتباره فضاء للصراع والعدوان (رواية " أمواج البحر" لمصطفى شعبان...)؛
- ١٠- اقتران البطل المحوري في الرواية بشخصية الكاتب تطابقا وسيرة وانعكاسا وتمثيلا وإحالة ، وخاصة في الروايات الأوطوبيوغرافية أو روايات السيرة الذاتية. فمثلا مواصفات بطل رواية " أديب" تنطبق على الكاتب طه حسين، وبطل " الحي اللاتيني" يحيلنا على الكاتب سهيل إدريس، ومحسن في رواية " عصفور من الشرق" يذكرنا بتوفيق الحكيم. وهكذا دواليك .
- ١١- خضوع الموضوع المرغوب فيه سيميائيا على مستوى الرغبة لثنائية الاتصال والانفصال. فبعد أن يقع التعايش بين الأنا والآخر سرعان ما تتحول العلاقة بينهما إلى

السيد والعبد .

وإذا كانت باريس طه حسين وتوفيق الحكيم مدينة الجن والملائكة وسحر المعرفة وحضارة العقل والحرية، فإنها بالنسبة لرحال وأمثلة "الحراقين" والمهاجرين السريين ليست سوى جحيم الموت والضياع والاستغلال والاغتراب والقلق والخوف ومصادرة حقوق الذات المجهولة والكائنات النكرة. ومن ثم، تصبح باريس بشوارعها وحجراتها وفضاءات الميتر ومقاهيها وحاناتها وميادينها فضاء عدائيا كابوسيا يشحن رائده بعقدة النقص والخوف والعبث .

ويبدو أن إيقاع الرواية وتركيبها دائري يدل على الاختناق والموت والحياة المملة. ومن ثم، فالرواية تراجيديا الاغتراب والخوف من المجهول. بيد أن حبكتها السردية بسيطة ومهللة الأوصال، تفتقد إلى معالجة روائية أكثر درامية وفنية وتشابكا للأحداث، ويطبعها التقرير المباشر حتى إن الرواية تتحول إلى مذكرات ويوميات جافة تستعرض بطريقة سطحية فجة .

خصائص رواية الأنا والآخر:

ما يلاحظ على رواية الأنا والآخر أنها تركز على مجموعة من الخصائص والمقومات والثوابت البنيوية ، والتي تجعل منها جنسا أدبيا متميزا في نظرية الرواية في أدبنا العربي الحديث والمعاصر. ومن بين هذه الثوابت التي تميز هذه الرواية نستحضر ما يلي

- ١- التقابل بين الشرق والغرب (سواء أكان رأسماليا أو اشتراكيا) على المستوى المادي تارة وعلى المستوى الثقافي والروحاني مرة أخرى .
- ٢- استعراض جدلية الأنا والآخر ضمن علاقتهما الإيجابية والسلبية .
- ٣- حضور تيمة السفر والارتحال؛ مما يقرب هذه الرواية من أدب الرحلة.
- ٤- هيمنة الخاصية السياحية المقرونة بالانبهار والاندھاش؛ وذلك بسبب التفاوت الحضاري بين الشرق والغرب.
- ٥- تحول جدلية الأنا والآخر من مرحلة الانبهار والاندھاش والتعجب إلى المسائلة الحضارية والسياسية
- تعدد الأنماط السردية المرتبطة بجدلية الأنا والآخر (
- ٦- الرواية- السيرة الذاتية- اليوميات- الرحلة- المذكرات- الرسائل...) .
- ٧- تشغيل المرأة رمزا حضاريا للتأشير على ثنائية الشرق والغرب.

متنا وشكلا

هذه هي أهم الثوابت التي تركز عليها رواية الأنا والآخر أو الرواية الحضارية أو الرواية الانبهارية على مستوى البناء والتشكيل والتجنيس والتنميط النوعي .

خاتمة

وبناء على ما سبق، نسجل مطمئنين أن البداية الحقيقية للرواية العربية لم تتحقق إلا مع صدمة الحداثة التي استوجبت ثنائية الأنا والآخر. وقد وضحنا بأن هذه الجدلية الثنائية كانت ترد في النصوص السردية إما في مظهر إيجابي قائم على الانبهار بالحضارة الغربية كما في الروايات الانبهارية والروايات السياسية والحقوقية، أو الاعتراف بتقدم الغرب ماديا وعلميا وتقنيا وثقافيا، مع الوعي بخصوصيات الشرق ، والمنافحة عن أصالته وقداسته الدينية والروحية كما في الكثير من الروايات الحضارية. وإما في مظهر سلبي قائم على العدوان والصراع الجدلي كما في الروايات الفلسطينية على سبيل الخصوص

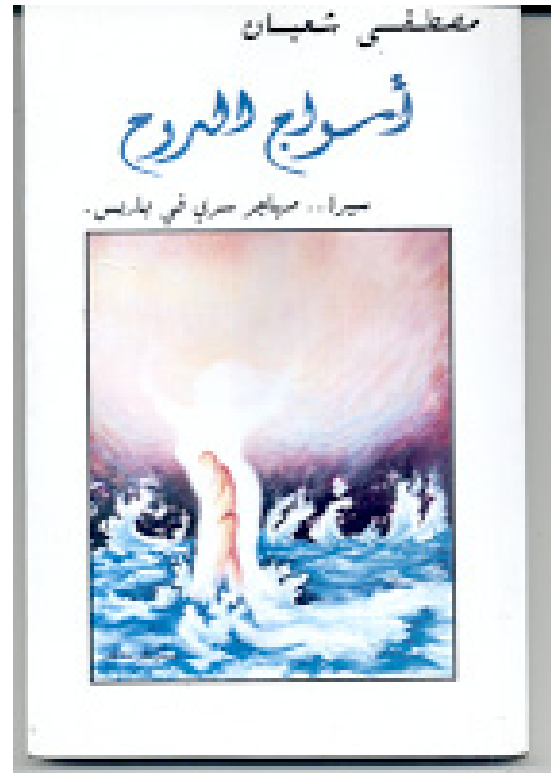
وقد تبين لنا أيضا بأن بداية رواية الأنا والآخر قد تحققت فعليا وتاريخيا مع مرحلة الانبهار بالحضارة الغربية أو ما يسمى بصدمة الحداثة. ومن ثم، يمكن الحديث عن مجموعة من المراحل التي مرت بها رواية الأنا والآخر ، والتي يمكن حصرها في المراحل التالية :

١- مرحلة الانبهار في القرن التاسع عشر (الروايات الانبهارية).

٢- مرحلة الوعي والتعقل مع سنوات القرن العشرين، وذلك عبر التوفيق بين منجزات الغرب ومعطيات الشرق (الروايات الحضارية).

٣- مرحلة النضج وممارسة النقد الذاتي في العقود الأخيرة من القرن العشرين وسنوات الألفية الثالثة (الروايات السياسية والحقوقية والروايات ذات الصراع الجدلي) . هذا، و يمكن الحديث ضمن هذا التصور الروائي عن مجموعة من الرؤى الفلسفية والإبداعية كالرؤية الانبهارية، والرؤية الحضارية، والرؤية السياسية والحقوقية ، والرؤية العدوانية .

وما يلاحظ على هذه الرواية الحضارية أنها الغالبة على مستوى المتن السردى العربى بالمقارنة مع الروايات الأخرى ذات البعد الانبهارى والسياسى والحقوقي



انفصال، وذلك بسبب التباين الحضاري بين الشرق والغرب كما في رواية "قنديل أم هاشم" ليحيى حقي ورواية "الحي اللاتيني" لسهيل إدريس؛

١٢- التآرجح فضائيا بين مكانين متقابلين: المكان الأصلي (المكان المهجور) ، ومكان الجاذبية أو المكان المرتحل إليه (مكان المستقبل- مكان الاغتراب- المكان المهجور إليه).

١٣- الانتقال إيقاعيا من الزمن الحاضر واقعا وكيثونة وإساءة وتخلفا (الشرق) إلى الزمن الممكن المستقبلي استشرافا وحلما وتقدما (الغرب).

١٤- تعدد دواعي الارتحال وحوافزه، والتي تكمن في: السفر- العلم- الحب- البحث عن العمل- السياحة- البحث عن الاستقرار- التجارة- الاستشفاء العضوي والنفسي- الهروب من الاستبداد- اللجوء السياسي- النفي- معرفة الآخر .

١٥- توظيف خطاب الاستغراب المضاد لخطاب الاستشراق

١٦- الغرب في الرواية نوعان من حيث الإيديولوجيا: رأسمالي واشتراكي. وكلاهما رمز للتقدم والازدهار الحضاري.

١٧- حضور جميع مقومات الحكمة السردية قصة وخطابا،

والعدواني. كما أنها تركز على عدة مقومات وثوابت بنوية تجنيسية ، وقد حددناها في العناصر التالية: السفر - الرحلة- السياحة- الأوطوبيوغرافيا- تنوع الأجناس الأدبية- الذكورة والأنوثة- جدلية الشرق والغرب-رمزية المرأة- المزوجة بين المكان المهجور والمكان الجذاب- علاقات الاتصال والانفصال

ولكن السؤال الذي يتبادر إلى أذهاننا في الأخير هو: لماذا اختارت الرواية العربية أن ترمز إلى الغرب بالأنثى والشرق بالرجل؟ هل لذلك صلة بسيكولوجية الفحولة والرغبة الشبقية والانتقام اللاشعوري الجنسي عند الإنسان العربي، وذلك تعويضاً عن نقصه حضارياً أمام التفوق الغربي في جميع مجالات الحياة؟ ولماذا لم تتخذ المرأة رمزا للشرق والرجل رمزا للغرب في الرواية العربية الحضارية كما يقع اليوم في الغرب على مستوى الواقع والممارسة حيث تنزوج المرأة الشرقية بالرجل الأجنبي بدون مركب نقص أو عقدة سيكولوجية؟ وهل يمكن القول بأن ظهور الرواية في العالم العربي قد اقترن بالاستعمار وصدمة الحداثة ، في حين نجد أن الرواية في أوروبا قد ارتبط ظهورها ببروز الطبقة الاجتماعية البورجوازية. لذلك، اعتبر جورج لوكاش الرواية الغربية ملحمة بورجوازية؟

المصادر والمراجع :

- 1- توفيق الحكيم: عصفور من الشرق، دار مصر للطباعة، القاهرة، طبعة ١٩٨٨م-١
- 2- توفيق الحكيم: عصفور من الشرق، دار الكتاب اللبناني ومكتبة المدرسة، بيروت، لبنان، الطبعة الثالثة، سنة ١٩٨٥م
- 3- جبران خليل جبران: النبي، مكتبة صادر، بيروت، لبنان، الطبعة الأولى سنة ٢٠٠٨م
- 4- جمال الغيطاني: من دفتر العشق والغربة، المجلد الخامس، الهيئة المصرية العامة للكتاب، طبعة ١٩٩٥م
- 5- جورج لوكاش: نظرية الرواية، ترجمة: الحسين سحبان، منشورات التل، الرباط، المغرب، الطبعة الأولى سنة ١٩٨٨م
- 6- د. جميل حمداوي: فن السيرة الذاتية، مطبعة التنوخي، الرباط، حنامينه: رحلة الربيع والخريف، الدار المصرية اللبنانية، الطبعة الأولى ١٩٨٠م-٧
- 8- رفاعة الطهطاوي: الإبريز في تلخيص باريز، القاهرة، مصر، الطبعة الأولى سنة ١٨٣٤م
- 9- سليمان فياض: أصوات، الطبعة الأولى سنة ١٩٧٠م
- 10- د. سمير توفيق: الأدب المقارن وصورة الغرب في الرواية العربية، مؤسسة الطوبجي للتجارة والطباعة والنشر، الطبعة الأولى سنة ٢٠٠١م
- سهير توفيق: القاهرة...باريس ذهاب..وعودة، الأهرام، طبعة

- ١١:١٩٩٧
- سهيل إدريس: الحي اللاتيني، دار العلم للملايين، بيروت، لبنان، طبعة ١٩٥٣م-١٢
- ١٣- شكيب الجابري: قدر يلهو، دار طلاس، دمشق، سوريا، الطبعة الأولى سنة ١٩٨٨م
- ١٤- صنع الله إبراهيم: نجمة أغسطس، دار المستقبل، القاهرة، مصر، طبعة ١٩٧٤م
- طه حسين: الأيام، الجزء الأول، دار المعارف، القاهرة، مصر، الطبعة الثالثة والعشرون، سنة ١٩٧٦م-١٥
- ١٦- طه حسين: أديب، دار المعارف، مصر، القاهرة
- ١٧-الطيب صالح: موسم الهجرة إلى الشمال، دار الآداب، بيروت، لبنان، طبعة ١٩٧٦م
- ١٨- د. عبد المحسن طه بدر: تطور الرواية العربية الحديثة في مصر(١٨٧٠-١٩٣٨)، دار المعارف بمصر، القاهرة، الطبعة الثانية، ١٩٧٦م
- ١٩-عبد الرحمن بن حسن الجبرتي: في عجائب الآثار في التراجم والأخبار، تحقيق: عبد الرحيم عبد الرحمن عبد الرحيم، طبعة بولاق، دار الكتب المصرية، القاهرة، مصر، الطبعة الأولى سنة ١٩٩٨م
- ٢٠-عبد الرحمن منيف: شرق المتوسط، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، الطبعة الأولى سنة ١٩٨١م
- ٢١-عبد الله العروي: الغربة، دار النشر المغربية، الدار البيضاء، المغرب، الطبعة الأولى سنة ١٩٧١م
- ٢٢-عبد الله العروي: أوراق، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، الطبعة الأولى سنة ١٩٨٩م
- ٢٣-عبد المجيد بن جلون: في الطفولة، دار نشر المعرفة، الرباط، المغرب، طبعة ٢٠٠٥م
- ٢٤-علي مبارك: علم الدين، ٣ أجزاء، ٣ مجلدات، الطبعة الأولى سنة ١٨٨٥م
- ٢٥-غسان كنفاني: رجال في الشمس، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، لبنان، طبعة ١٩٦٣م
- ٢٦- فرح أنطون: الدين والعلم والمال، الطبعة الأولى سنة ١٩٠٣م
- ٢٧- فدوى طوقان: الرحلة الأصعب، دار الشروق للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ١٩٩٣م
- ٢٨- د.محمود حامد شوكت: مقومات القصة العربية الحديثة، دار الفكر العربي، القاهرة، مصر، الطبعة الأولى سنة ١٩٧٤ .
- ٢٩- محمد عبده يمانى: فتاة من هيل، جدة، تهامة، طبعة ١٩٨٠م
- ٣٠- مصطفى شعبان : أمواج الروح، مطبعة ترفية ، بركان، الطبعة الأولى سنة ١٩٩٨م
- ٣١- نبيل نعيم: العودة إلى المعبد، دار الآداب، بيروت، لبنان
- ٣٢- يحيى حقي: قنديل أم هاشم، دار المعارف، مصر، القاهرة، الطبعة التاسعة، سنة ١٩٩٥م
- ٣٣- يوسف إدريس: الأعمال الكاملة، دار الشروق، بيروت، لبنان، طبعة ١٩٨٧م



خطاب علم الأسلوب: تكون وتطور

د. عبد الحكيم المرابط
باحث بكلية الآداب والعلوم الإنسانية
جامعة القاضي عياض مراكش

شق علم الأسلوب طريقه وأخذ يبحث عن ترسيخ دعائمه، كاتجاه ضمن اتجاهات النقد الأدبي الحديث، منذ بداية القرن العشرين، وذلك بعد هالة من الشكوك المواقبة له، والتي أثرت حول شرعية وجوده، فدفعته به مدا وجزرا إلى القواعد التعليمية القديمة وأخرى إلى ضبابية الذوق الفني والحس اللغوي. ولعل أبرز التطورات التي حدثت على مستوى علم الأسلوب تكاد ترتبط في مجملها، بشكل موازي، بالتطورات التي حدثت على مستوى علم اللغة، إذ - على حد تعبير عبد السلام المسدي - «منذ سنة ١٩٠٢ كدنا نجزم مع شارل بالي (Charles Bally) أن علم الأسلوب قد تأسست قواعده النهائية» ، لكن الذين تبناوا دراسات بالي في التحليل الأسلوبي من بعده قد سارعوا إلى نبذ معظم الأسس العلمية، التي بنى عليها بالي تحليله، وشحنوا العمل الأسلوبي بشحنات من التيار الوضعي الذي جعل من اللغة كيانا مستقلا خاضعا لقوانين ثابتة، تفرض نفسها على الفرد رغم أنه هو موجدتها ومبدعها.



هذا الذي حدث بين بالي، فيما سطره من أسس لعلم الأسلوب، وبين مواليه، في رغبتهم الأكيدة إلى تجاوزه، قد شكل تفاقماً منهجياً واضحاً في الأسلوبية المنتسبة إلى بالي، هذا التفاقم المنهجي بدوره، إذا أضفنا إليه استبعاد بالي للغة الأدبية من ميدان دراسته الأسلوبية، هو الذي سيؤدي إلى ردة فعل تمثلت في ظهور الألماني ليو سبتزر (Léo Spitzer) بمنهجه الأسلوبي الانطباعي المغرق في الذاتية، القائم على أسس فلسفية مثالية. بتأثير من أستاذه كارل فوسلر (Karl Vossler)، والذي سيعرف امتداده - فيما بعد - في إسبانيا مع أمادو ألونسو (Amado Alonso) وداماسو ألونسو (Damaso Alonso). هكذا، يمكن أن نستشف أن ذلك الشك الذي حام حول مشروعية علم الأسلوب في النقد الأدبي الحديث، هو ناتج بالأساس عن صراع فلسفتين كبيرتين هما الوضعية من جهة والمثالية من جهة ثانية، مما أدى بـ ج . ماروزو (Jules Mrouzeau) سنة ١٩٤١ إلى التعبير عن أزمة الدراسات الأسلوبية في تدبدها بين «موضوعية اللسانيات ونسبية الاستقرارات، وجفاف المستخلصات، فنادي بحق

الأسلوبية في شرعية الوجود ضمن أفنان الشجرة اللسانية العامة».

وقد لبّي نداء ماروزو هذا في فترة الستينيات من القرن العشرين التي شهدت «اطمئنان الباحثين إلى شرعية علم الأسلوب [في الوجود]، وإذا بالمخاض يتحول من جدلية الوضعية والمثالية إلى ثنائية الممارسة والتنظير»، فقد بشر رومان ياكبسون (Roman Jakobson) بسلامة الجسر الواصل بين اللسانيات والأدب في محاضراته حول (اللسانيات والإنشائية) التي ألقاها بندوة عالمية انعقدت بجامع «أنديانا» بأمريكا سنة ١٩٦٠. «وفي سنة ١٩٦٥ ازداد اللسانيون ونقاد الأدب اطمئناناً إلى ثراء الأسلوبية واقتناعاً إلى مستقبل حصيلتها الموضوعية، وذلك عندما أصدر تزفتان تودوروف (Tzvetan Todorov) أعمال الشكلايين الروس مترجمة إلى الفرنسية». فتتوج بذلك الدراسات الأسلوبية من قبل الألماني ستيفن ألمان (Stephen Ullman) الذي أعلن عن «استقرار الأسلوبية علماً لسانياً نقدياً».

ومما زاد الدراسات الأسلوبية ثراء وخصباً ظهور علم العلامات (السيمولوجيا) الذي أصبح «من العلوم الجديدة الخصبة التي أسهمت في تأكيد الصلة بين الأدب والنقد،





د.عبد السلام المسدي

العربية بحيث تكون مادة هذه الدراسات من مواد النهوض الاجتماعي، تتصل بمشاعر الأمة، وترضي كرامتها الشخصية، وتسائر حاجتها الفنية المتجددة؛ فتكون اللغة لغة الحياة في ألوانها المختلفة وأداة التفاهم، فلا يعيش الناس بلغة ويتعلمون لغة أخرى، ولا يفكرون الناس بلغة ويدونون أفكارهم بغيرها، ويشعرون وينثرون ويمثلون ويخطبون بغيرها .

أما أحمد الشايب فيرى أن البلاغة العربية في فنونها المعروفة عند الأقدمين لا تسائر الأدب الإنشائي العصري في أساليبه وفنونه، ولذلك يجب أن يوضع علم البلاغة وضعا جديدا يلائم ما انتهت إليه الحركة الأدبية في ناحيتها العلمية والإنشائية، ولهذا يقترح أن يدمج علم البلاغة في بابين: هما باب الأسلوب ويتناول دراسة الحروف والكلمات والجمال والصور والفقرات والعبارات، على

بل إنها هي التي ساعدت في ظهور الاتجاهات التحليلية في النقد الأدبي. على أن هذه الجهود في مجال البحث الأسلوبي وما يتصل به قد تفاعل مع المنهج العلمي الذي ساد الدراسات اللغوية عامة» ، يضاف إلى ذلك أيضا استفادة الأسلوبية من جهود اللسانيات التوليدية التحويلية التي جاءت بمثابة رد فعل على المدرسة التوزيعية والتي تتحدد غايتها في تحليل «المحركات التي بفضلها يتوصل الإنسان إلى استخدام الرموز اللسانية سواء كانت تلك المحركات نفسانية أو «ذهنية - ذاتية» .

وأقصى تطور عرفته الأسلوبية - كما يبدو - يتمثل في



شكري - عياد

استفادتها من نظرية التلقي، لإبراز العلاقة التفاعلية بين القارئ والنص الأدبي

وهكذا، فإذا كان علم الأسلوب في النقد الأدبي الغربي الحديث قد نشأ وتطور بفعل نشوء علم اللغة وتطوره، بشكل مواز، فكيف تم ذلك في النقد الأدبي العربي الحديث؟ يبدو أن الأمر سيختلف نوعا ما، لسبب بسيط، يتمثل - في نظرنا - في أن ما حدث على مستوى علم اللغة في الغرب، لم يحدث أي شيء منه في العالم العربي، لذلك فإن الحديث عن علم الأسلوب في الفكر النقدي العربي الحديث، سيتأخر زهاء نصف قرن من الزمن عن نظيره الغربي، الذي شق طريقه منذ بداية القرن العشرين، هذا إذا اعتبرنا محاولتي أحمد الشايب وأمين الخولي في دعوتهما إلى «تجديد البحث في البلاغة العربية، في ضوء مفهوم الأسلوب» ، بمثابة الانطلاقة الأولى لنشوء علم الأسلوب في النقد الأدبي العربي الحديث.

ذلك أن أمين الخولي كان يهدف من خلال دعوته إلى غرضين: أحدهما قريب، وهو تسهيل دراسة المواد الأدبية. وثانيهما بعيد: وهو التجديد في علوم الأدب وعلوم



الشيخ امين

أن تدرس درسا مفصلا دقيقا يعتمد علوم الأصوات والنفس والموسيقى، وما إليها مما يقدم الأسلوب على أنه صورة فنية أدبية، وفي هذا الباب تدخل علوم البيان والمعاني في الابداع، لا على أنها علوم مستقلة بل على أنها في باب الأسلوب، وأما الباب الثاني، فيدرس الفنون الأدبية وقوانينها شعرا ونثرا، (الخطبة والمقالة والرسالة والوصف والقصة والملحمة)، وما إلى ذلك من الفنون مما زخرت به الآداب العالمية، ولم تحظ بلاغتنا النظرية لحد الآن إلا بإشارات عنها.

وقد أعقب هذا التدشين لعلم الأسلوب في النقد الأدبي العربي الحديث محاولات أخرى أكثر تطورا وعمقا من الناحية النظرية ظهر معظمها خلال العقدين الأخيرين من القرن العشرين، وذلك بفعل الانفتاح المباشر على الدراسات الأسلوبية الغربية، واستلهاهم مرتكزاتها النظرية، ثم تطبيقها على نصوص إبداعية عربية؛ وهناك من لم يقبل هذا الاستلهاهم فراح يبحث عن سبيل لإحداث علم أسلوب عربي، إما بالعودة إلى التراث (النقدي والبلاغي والنحوي ومؤلفات الإعجاز القرآني وغيرها)، واستنطاقه لها للظفر بجذور يمكن من خلالها استنبات نظرية أسلوبية، وإما بالدعوة إلى ضرورة الانطلاق من التطبيق للوصول بعد ذلك إلى نظرية أسلوبية نابغة من إبداعات أدبية عربية، لكن كليهما لقي معارضة شديدة.

لقد اتضح إذن كيف أن نشأة الأسلوبية وتطورها في النقد الأدبي الحديث في الغرب، قد واكب التطور الذي لحق علم اللغة، ثم إن تطورهما في النقد الأدبي العربي الحديث، لم يتم إلا بعد استلهاهم للأسس النظرية للدراسات الأسلوبية الغربية.

الهوامش

(عبد السلام المسدي: الأسلوبية والأسلوب، طبعة منقحة ومشفوعة ببليوغرافيا الدراسات الأسلوبية البنيوية الدار العربية للكتاب، ط ٣، طرابلس، تونس العاصمة، د. ت، ص: ٢٠. نفسه.

محمد عبد المطلب: البلاغة والأسلوبية، الشركة المصرية العالمية للنشر، ط ١، لونجمان، ١٩٩٤، ص: ١٨٥، بتصرف.

عبد السلام المسدي: الأسلوبية والأسلوب، ص: ٢١، بتصرف. ينظر صلاح فضل: علم الأسلوب مبادئه وإجراءاته، منشورات دار الآفاق الجديدة، ط ١، بيروت، لبنان، ١٩٨٥، صص: ٤٠ - ٧٧.

عبد السلام المسدي: الأسلوبية والأسلوب، ص: ٢٢. نفسه، ص: ٢٣.

من أهم ترجماتها إلى اللغة العربية ترجمة إبراهيم الخطيب: نظرية المنهج الشكلي، نصوص الشكلايين الروس، طبعة الناشرين

المتحددين، الرباط، ١٩٨٢.

عبد السلام المسدي: الأسلوبية والأسلوب، ص: ٢٤. نفسه.

أنظر أحمد يوسف: السيميائيات التأويلية وفلسفة الأسلوب، مجلة عالم الفكر، العدد ٣، المجلد ٣٥، يناير - مارس، ٢٠٠٧.

محمد عبد المطلب البلاغة والأسلوبية، صص: ١٨٢ - ١٨٣.

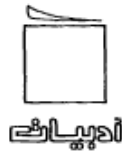
عبد السلام المسدي: الأسلوبية والأسلوب، ص: ٢٠٩.

يمكن التوسع في ذلك بالرجوع إلى محمد رضا مبارك: نظرية التلقي والأسلوبية منهاج التقابل الدلالي والصوتي، مجلة عالم الفكر، العدد ١، المجلد ٣٣، يوليو - سبتمبر، ٢٠٠٤.

شكري محمد عياد: مفهوم الأسلوب بين التراث النقدي ومحاولة التجديد، مجلة فصول، المجلد ١، العدد ١، أكتوبر - نوفمبر - ديسمبر، ١٩٨٠، ص: ٥٣.

أمين الخولي: فن القول، تقديم صلاح فضل، مطبعة دار الكتب المصرية، القاهرة، ١٩٩٦، صص: ٦٣ - ٦٤.

أحمد الشايب: الأسلوب، دراسة بلاغية تحليلية لأصول الأساليب الأدبية، مكتبة النهضة المصرية، ط ٤، القاهرة، ١٩٥٦، صص: ٣ - ٤، بتصرف.



البلاغة والأسلوبية

الدكتور محمد عبد المطلب

مكتبة لبنان ناشرون الشركة المصرية العالمية للنشر - لونجمان





خصوصية الخطاب في رواية البعد الخامس

د. سمر الديوب
جامعة حمص- سورية

١-مقدمة:

يثير أدب الخيال العلمي أسئلة متعددة حول طبيعته التي تبدو متضادة من جهة كون الخيال علمياً، ومن جهة الجمع بين الخيال والعلم، وحول مدى علاقته بالعلم من جهة، وبالخرافة من جهة أخرى، والفرق بين أدب الخيال العلمي والأدب العجائبي، والفرق بينه وبين الخيال الأدبي. يحاول هذا البحث الإجابة عن أسئلة تتعلق برواية الخيال العلمي، فما إمكان تحول الخيال إلى حقيقة؟ وما طبيعته؟ وما ضرورة الحاجة إليه؟ وما التقنيات المستخدمة في بناء الخطاب في هذا النوع من الأدب؟ وما مستوياته؟

ولتحقيق هذه الغاية سيتم انتقاء رواية البعد الخامس للدكتور طالب عمران؛ لتكون مادة للدراسة.

٢- رواية الخيال العلمي:

أثبتت روايات الخيال العلمي حضوراً وفاعلية على الساحة الأدبية والنقدية في الآونة الأخيرة، فتعددت القصص والروايات التي كان الخيال العلمي محوراً، ودارت حول الفضاء الفيزيائي والفضاءات الكونية،



وحلقت في عوالم بعيدة منا آلاف السنوات الضوئية وتضمنت خطاباً انتقادياً سياسياً واقتصادياً للواقع المعيش، أو خطاباً مضمراً فيه هجوم على طرف ما.

ويمكن القول: إن مشكلات الأرض، والطموح إلى مستقبل أفضل، والبحث عن حلول خارجية لمشكلات داخلية هي مادارات حوله رواية الخيال العلمي، فثمة سفر عبر الزمن، وحروب المستقبل، وغزو الغرباء، ومفهوم الحياة في المستقبل، وحروب النجوم..

ولن يكون الكلام في هذا المقام على تاريخ هذا النوع من الأدب، وبداياته، بل سيكون على التقنيات المستخدمة في بناء الخطاب الروائي.

لا يزال مصطلح أدب الخيال العلمي مصطلحاً غامضاً الدلالة، غير محدد الطبيعة والوظيفة، وقد ابتدع هذا المصطلح الواضح الغامض في الآن ذاته (Science Fiction) هوغو جونز يتش عام ١٩٢٦. (١) وقد تعددت ترجمات المصطلح، فقد ترجمه مجدي وهبة بالقصص العلمي التصوري، والرواية المستقبلية، وترجمه آخرون برواية الخيال العملي، وأدب الخيال العلمي، والقصص العلمية.

ويعالج هذا الفرع من الأدب رغبة الإنسان في التقدم العلمي بالخيال، وتدور أحداثه على الأرض، أو في كوكب بعيد يجسد تفكير الإنسان حول احتمال وجود حياة أخرى على غير الكوكب الذي نعيش فيه، وقد يصور ما يمكن أن يحدث على كوكب الأرض، ويحمل تأملاً كبيراً في أسرار الحياة التي نعيشها، ويمكن له أن يحمل بعداً سياسياً حين يضمهر هجاء سياسياً لطرف معين، فيوظف في هذه الحال لخدمة أهداف سياسية.

اهتم أدب الخيال العلمي بالنظرة المستقبلية للكون، فهو أدب رؤياوي بامتياز، لقد اتجهت أنظار البشر إلى الفضاء الخارجي، وفكر الإنسان كثيراً فيما يغلف هذا الفضاء من أسرار وقد سبق أدب الخيال العلمي تفكير العلماء في النظر إلى ما هو أبعد من الكرة الأرضية، وفي الاستفادة من منجزات التقنية.

واستهدف أدب الخيال العلمي الذي استخدم التقنيات كشف الجانب المجهول من الحياة البشرية، وتنباً بحياة البشر المستقبلية، فهل يعد أدب الخيال العلمي- على وفق هذا الكلام- ضرورة ملحة للمستقبل؟ وهل يتحول الخيال إلى حقيقة؟

لقد تنبأ أدب الخيال العلمي بكثير من الظواهر التي أصبحت حقيقة فيما بعد، كالطاقة الذرية وأشعة الليزر، واستمد العلماء بعض مادتهم من أدب الخيال العلمي، ولعل الأمر الغريب أن مبادرة الدفاع الاستراتيجي التي أعلن عنها الرئيس الأمريكي رونالد ريغان عام ١٩٨٣ سميت بحرب النجوم، كانت قد استمدت فكرتها من فيلم حرب النجوم الذي تم إنتاجه عام ١٩٧٧، وكان قد حظي بالإعجاب (٢) وبناء على ما سبق يمكن القول: إن رواية الخيال العلمي خطاب سردي مبني على المعرفة، يعتمد على الخيال؛ لبناء واقع متخيل يستمد بعض عناصره من الواقع المعيش، لكن هذا الخطاب ليس أدبياً بحتاً، إنه علمي بمعنى أنه يتناول حقيقة علمية تصوّر في قالب قصصي معتمد على الخيال. تهدف رواية الخيال العلمي إلى البحث عن موقف الإنسان من الكون، وموقعه فيه، ومحاولة وضع تفسير للغز الذي يكتنف الإنسان والفضاء المحيط به معتمدة على المعرفة والعلم.



المؤلف طالب عمران

العلماء تائهون في بحر هذه القوة، وعجائب متخيلاتها، وذلك أن الإنسان يمكن بهذه القوة في ساعة واحدة أن يجول في المشرق والمغرب، والبر والبحر، والسهل والجبل، وفضاء الأفلاك وسعة السموات، وينظر إلى خارج العالم، ويتخيل هناك فضاء بلا نهاية، وربما يتخيل من الزمان الماضي وبدء كون العالم، ويتخيل فناء العالم، ويرفع من الوجود أصلاً وما شاكل هذه الأشياء مما له حقيقة، ومما لا حقيقة له.. إن الإنسان يمكنه أن يتخيل بهذه القوة جملاً على رأس نخلة، أو نخلة ثابتة على ظهر جمل، أو طائراً له أربعة قوائم، أو فرساً له جناحان، أو حماراً له رأس إنسان...» (٥)

الخيال – برأي إخوان الصفاء- يعبر عما له حقيقة، وعما لا حقيقة له، فقد يتم التبدل في الحقائق، وقد يدخل النسق الظاهر في علاقة ضدية مع النسق المضمّر...

يستطيع الخيال أن يقفز إلى المستقبل البعيد حتى لا تعود هناك أية علاقة بين رؤيا المبدع وبين حياة الشخص العادي المألوفة. (٦) أما التخيل فهو عملية استحضر ذهنية تحاكي

٣- الخيال العلمي والخيال الأدبي:

يعتمد أدب الخيال العلمي على الشطحات البعيدة في الخيال، لكنه الخيال المرتبط بالعلم، إذ يمثل العلم منارة تهديه، وتكشف عنه.

تعتمد رواية الخيال العلمي –عادةً- البساطة، والبعد عن التعقيد في اللغة والأسلوب والبناء، ضرورةً لإيصال الفكرة الغريبة، وإذا كان يشترط على الكاتب الأدبي أن يمتلك ثقافة أدبية واسعة فإن كاتب الخيال العلمي يجب أن يمتلك ثقافة علمية واسعة. فالعلم مادته الأساس، ومنطقه حين يستند إلى العلم في خطابه السردي الحقيقة العلمية التي تفجر خياله، وتجعله يبدع عالماً خيالياً ممكن التحقق في المستقبل القريب أو البعيد، فحين ترتبط المعرفة العلمية بالخيال يصبح تحقيق ما أنتجه الخيال العلمي أمراً ممكناً. الخيال لغة هو الظن والوهم والتصور. (٣) فيعني الخيال التحليق بعيداً عن قيود الواقع، وتكوين صورة مرتبطة به من جهة، ومختلفة عنه وجهة أخرى.

ويعتمد الأدب على الخيال؛ ليكتسب صفة الأدبية، فثمة خيال أدبي يخلق الصورة، ويكسر طريقة التعبير العادي، ويقدم الأشياء بتركيب جديد؛ لذا يمكن القول: إن المبدع يستطيع بالخيال أن يوحد بين المختلفات، ويجمع بين المتناقضات.

الخيال موجود في الشعر والنثر على حد سواء، إنه المَلَكَة العقلية «الموكدة للتصورات الحسية للأشياء المادية الغائبة عن النظر، وهي على نوعين: إما أن تستعيد الصور التي شاهدها صاحبها من قبل، ويسمى عندئذ المتخيلة المتذكّرة أو المستعيدة، أو تعتمد صوراً سابقة، فتولد منها صوراً جديدة، وتسمى عندئذ المخيلة الخلاقة». (٤)

ويتفاوت نصيب المبدعين من الخيال، فمنهم من كان خياله متوقداً، ومنهم من كان ذا حظ عادي من الخيال، كما أن ثمة فرقاً بين مخيلة تستعيد الماضي واللاشعور، وتبدع منهما خيلاً ومخيلة خلاقة حرة لا ترتبط بشيء؛ لذا نستطيع القول: إن الخيال خيالان: خيال مرتبط باللاشعور والتجارب السابقة والمعارف والقدرات العقلية، وخيال حرّ خلاق من دون ارتباط سابق.

يرى إخوان الصفاء في مجال الحديث عن الحرية ووظيفتها في جعل الخيال مبدعاً خلاقاً، يتجول في الأزمنة كلها، والأمكنة كلها: «إنها من أعجب القوى الدراكة، وإن



ممتزجة بأحداث تقليدية، تشيع فيها المصطلحات العلمية، أما البيئة التي تجري فيها الأحداث فقد تكون تقليدية، وقد تكون غير تقليدية..

٤. أدب الخيال العلمي والخرافة والأدب العجائبي:

ثمة فرق بين أدب الخيال العلمي والخرافة؛ ذلك لأنه يستند إلى ما لدى الأديب من مخزون علمي، كما أن قصص الخيال العلمي تلقت إلى الحاضر أو المستقبل، ولا تحمل رؤيا انكفائية، وتحفز المتلقي على التطلع إلى التقدم العلمي، ولها صفة تنبؤية. وتختلف هذه الرواية عن القصص الخرافية؛ لاحتوائها على المنطق العلمي، والقياس العقلي، والنتائج المنطقية مع أنها بعيدة عن الواقع. الخيال هنا خيال مستقبلي فقط، فالأدب كله يدخله الخيال، لكنه هنا يتجه إلى المستقبل. كما أن الخط التقليدي للرواية، أو الخرافة يسير في خطوط زمنية متقاطعة أو متوازية، أما في هذا النوع الأدبي فهو خط زمني تصاعدي غالباً؛ لذا يمكن القول: إن حكاية السندباد، وحكايا ألف ليلة وليلة لا تدخل في أدب الخيال العلمي، فهذا الأدب لون جديد، ولا

ظواهر كونية مختلفة، فالخيال أبرز ما يميز الإنسان، وكلما ارتفعت درجة الخيال ارتفعت درجة الابتكار.. إن ثمة فرقاً بين العلم والخيال العلمي، إذ يعتمد العلم على الحقائق والتجريب للوصول إلى نتائج منطقية لها علاقة بالمقدمات، ومتماثلة معها. إنه معرفة عقلية منظمة، يرتبط «بالنظرة الفلسفية للعالم؛ لأن هذه النظرة تسلحه بفهم لنظرية المعرفة ولمنهج البحث وللقوانين التي تحكم العالم الموضوعي.» (٧) ففي اجتماع العلم والخيال تضاد، إذ كيف يجتمع ما هو قائم على الحقائق العلمية، ومرتبطة بالواقع، وناجم عنه مع الخيال الذي يعني عدم الصدق، والتخليق بأجندة بعيدا عن الواقع، وبناء مجتمع غير موجود حقيقة.

يتضاءل هذا الفارق بإدراكنا أن ثمة ارتباطاً بين الخيال والمجال الذي يتحرك هذا الخيال فيه، إنه يدور في الحقل العلمي، حقل الاختراع وغموض الكون ومحاولة تفسيره، وهي أمور تضفي غموضاً شفيفاً على هذا العلم، وتجعله أثيراً لدى المتلقي، منشداً لمعرفة ماهية الغموض، فالخيال العلمي مرتبط بالعلم، وما يتعلق به، يلتقي الخيال الأدبي الذي يخلق في أجواء بعيدة، لكنها ليست شبيهة بالأجواء الموجودة في رواية الخيال العلمي.

ويحدث أن نجد خيالاً فلسفياً أيضاً، يخلق به الفيلسوف عالماً خاصاً به، يحمل رؤياه كالمدينة الفاضلة لدى أفلاطون، فالخيال في أحواله كلها تحليق فوق الواقع إلى واقع من صنع صاحب الخيال، وإذا كان الخيال غير متحقق في الوجود فإن الخيال العلمي قد أثبت أنه قابل للتحقق؛ لاستناده إلى حقائق علمية تجعل المادة المتخيلة قابلة للتحقق.

ليس التنبؤ العلمي مبنياً على أوهام «لأن الأساس فيه يرتكز على ما هو بين أيدينا من بحوث علمية عميقة تشير إلى إحداث تغيرات جوهرية ليس في الاختراعات التي تطور حياة الإنسان وحسب بل في أمور أكثر خطراً من ذلك كتغير طبيعة الإنسان البيولوجية» (٨)

وتختلف رواية الخيال العلمي عن الرواية التقليدية في جملة أمور منها أن الزمان في الرواية التقليدية هو الحاضر أو الماضي في حين أن زمن رواية الخيال العلمي قد يكون الماضي أو الحاضر أو المستقبل، أما المكان فهو الأرض والفضاء خلاف الرواية التقليدية التي تجري أحداثها على الأرض.

شخصيات رواية الخيال العلمي قد تكون إنسانية، وقد تكون شخصيات من الفضاء، أما الأحداث فهي غير تقليدية

تسعين عاماً، وكانت جدتي في الثامنة والسبعين.... اختلى بعد دفن جدتي بابنيه والدي وعمي لعدة ساعات، ثم حمل حقيبته الضخمة وودعهما، ولم يره أحد بعد ذلك إلا بعد مرور ثلاث سنوات، وهو يزرونا بشكل متقطع لفترات قليلة... (الرواية ص ١٨)

يرافق الراوي وزوجّه الدكتور ماهر في رحلة بحثه عن سرّ جدّه، وسرّ اختفائه، فتسرد أحداث حول صديقه الهندي، والقدرات التي يمتلكها، ف لديه قدرة على التحكم بجسده، ويستطيع أن يرتفع عن الأرض بهدوء، ثم يعود إلى الانخفاض، كما أن لديه قدرة على قراءة الأفكار وتحويل ضربات قلبه إلى ضربتين في الدقيقة (الرواية ص ٢٨).

وتتلاحق الأحداث فليتي الراوي وزوجه والدكتور ماهر صديقاً آخر للجد د. حامد هي شخصية أوم بركاش سنغ الذي يمتلك قدرة على قراءة الأفكار، ومعرفة خبايا النفس عن طريق متابعة الذهن وومضاته، يسرد للراوي وللدكتور ماهر حكايا عجيبة عن محاولاته للخروج من جسده، والتجول في أماكن عديدة من العالم لأيام، والعودة إلى جسده (الرواية ص ٣٦). فيكتشف أن لدى الإنسان قدرات خارقة لا يتمتع إلا بجزء ضئيل منها.

يصلون بعد محطات انتقالية مختلفة إلى بيت صديق جد الدكتور ماهر، فيسمعون صوتاً يخاطبهم بالعربية من دون أن يروه، ويخبرهم أنه قد أودع أوراقاً تحمل خلاصة تجاربه والجد الدكتور حامد. (الرواية ص ٤٧)، وحين يسأله د. ماهر عن سبب عدم إمكانية رؤيته يجيبه بأنه في البعد الخامس، وهو يعني مكان المكان، وزمان الزمان، ويبدأ د. ماهر بسرد مذكرات الجد، وقصته مع زبدي الشاب الذي أخرجه الجد (د. حامد) من المدرسة حياً، وساعده على الزواج بمن يحب، فدرس الطب، وبرع في إجراء أبحاث في سر الحياة، وبعد وفاة زوجه اعتقد أنها انتقلت إلى عالم آخر يستطيع النفاذ إليه من دون موت (الرواية ص ٦٣) فشرع يطبق الأبحاث على نفسه، وانتقل بالتدريج إلى البعد الخامس، وأصبح يدور في الكون، ويتعرف إلى كائنات عاقلة.

وذهب الراوي بصحبة زوجه و د. ماهر إلى مكان حدده الجد بواسطة رؤيا حدثت مع زوج الراوي، فيسمعون صوت الجد، ولا يرونه، فيخبرهم أنه أصبح في البعد الخامس، فالجسد قيد، وقد رغب في التخلص منه، كما

علاقة لتراثنا بأدب الخيال العلمي، ولا يزال كتابه قليلين. أما الأدب العجيب فأساسه الرعب، يستبدل به في أدب الخيال العلمي عنصر المفاجأة والإدهاش. وقد صنف تودوروف أدب الخيال العلمي ضمن الأدب العجيب.

(٩) لكن ثمة فرقاً بينه وبين الأدب العجيب، إذ إن (ما هو مشترك بين الخيال العلمي والأدب العجيب هو وصف (حقيقة) تعدّ بالنسبة إلى قارئ القرن العشرين خيالية بحث، واللجوء إلى الغامض وغير الطبيعي، واليوتوبيا العلمية يبقى بالنسبة إلى كلا النوعين أساس الذوق المعتمد). (١٠) يلاحق أدب الخيال العلمي المدهش إذن، فليتي الأدب العجيب.

رواية الخيال العلمي رواية مستقبلية رؤياوية معرفية، والمعرفة أعلى مستوى من العلم، يمكن أن نصنّفها بأنها أدب جاد، يوجه همّه إلى المستقبل الغامض، لكننا يجب ألا ننجرّف كثيراً وراء هذه الفكرة إذ يمكن لأدب الخيال العلمي أن يروّج مفاهيم خاطئة، كما أن فيه من الأمور ما يبعده عن العلم الحقيقي، إذ إنه ليس أدباً واقعياً، وليس تنبؤياً خالصاً، وليس خيالياً جامحاً؛ لارتباطه بالحقائق العلمية، والاكتشافات العلمية، يعتمد على التفسير العلمي في جو خيالي أدواته لغة علمية فهو إذن يجمع الضدين المتوازيين في حال شبه تضاد حين يعالج مشكلات متعلقة بالإنسان وازدياد معارفه، فيمتزج الخيال بالمعرفة العلمية في معناها الاصطلاحي (في بنية مقنعة في عمومها، وإن لم تكن كذلك في تفاصيلها الدقيقة). (١١)

٥. البعد الخامس: (١٢)

تدور أحداث الرواية في الهند، وتبدأ بعودة الراوي وزوجه إلى الهند ذلك البلد الذي يحمل ذكريات رائعة لدى الراوي د. طارق الذي وفد إلى هناك؛ ليشترك في مؤتمر علمي عن طب النفس والخوارق، وتبدأ الرواية بوقوف الراوي وزوجه مدهوشين أمام لوحة تمثل كهلاً كأنه شجرة متفرعة، وتكون هذه اللوحة سبباً للدخول في أحداث متلاحقة، إذ يتعرف د. طارق إلى د. ماهر الذي سحرته هذه اللوحة أيضاً، وكان قد أتى إلى الهند بهدف المشاركة في المؤتمر أيضاً، فيروي قصة جدّه د. حامد الذي رغب في البحث عن أسرار الخلود، ونجح في إطالة عمره، وهو متوار عن الأنظار، فقد اختفى بآلية تبدو غامضة في بداية الرواية، إذ يروي د. ماهر ما حدث مع جدّه قائلاً: (حين توفيت زوجته، أقصد جدتي، وكان عمره عند ذلك



لمصلحة الإنسان، لا أن تستخدم؛ لترضي سياسات معينة وجماعات محددة على وجه الكرة الأرضية.

٦-١. موقع الراوي:

هذه الرواية رواية فكرة أكثر من كونها رواية بناء وصورة ولغة، يرويها راو (د. طارق. ويشاركه د. ماهر) ينتج خطاباً يحمل رؤية الراوي ورؤياه، فيمثل جسراً بين المروي لهم، والخطاب الروائي، وتتمثل الرؤية في الخطاب الروائي في (العلاقة بين المؤلف والراوي وموضوع الرواية). (١٣)

يقدم الراوي - وهو شخصية أساس في هذه الرواية- حدثاً واحداً بصيغ مختلفة، فيسرد، ويصف، ويحاور، ويعدّ قناعاً «من الأفتعة العديدة التي ينتشر وراءها الروائي؛ لتقديم عمله.» (١٤) إنه شخصية متخيلة صنعها الروائي؛ لتحمل فكرة، ولتمثل جسراً بين الروائي والرواية والمتلقي، فلا يمكن إغفال وظيفته في الخطاب الروائي؛ لأنه يحمل رؤية المبدع ورؤياه.

لا يعني هذا الكلام أن الروائي هو الراوي إذ يرى

رغب في التخلص من هذا العالم الحافل بالظلم والغدر والجريمة، (الرواية ص ٧٢).

وتتلاحق الأحداث الشائقة فيصل د. ماهر و د. طارق إلى مزرعة جده للحصول على الصندوق الحديدي الذي أودع فيه الجدّ مذكراته وأسراره، وبعد أن يحصل د. ماهر على الأوراق يبدأ بالغياب طويلاً، ويستلم الراوي منه رسائل تؤكد أنه يسير على خطا جده د. حامد ثم يرسل في نهاية الرواية رسالة تؤكد أنه اختفى تماماً، ودخل في البعد الخامس، وتعرف إلى مكان المكان المكان، وزمان الزمان.. وسط دهشة أحبائه ومريديه (الرواية ص ٩٨).

٦-٢. تقنيات الخطاب الروائي في رواية البعد الخامس:

يستعين الروائي في هذه الرواية على رسم المستقبل بالحاضر الذي لا يغيب عنه بسليباته، والماضي نفسه لا يغيب، ولم ينفصل الروائي عن كوكب الأرض في الخيال والأهداف..

وتعبر الرواية عن تطّلع الروائي إلى كشوف علمية فيما يتعلق بخبايا النفس البشرية، وأسرار الكون المحيط بنا، والكلام على عوالم جديدة يرتادها الإنسان مستعيناً بالتسلح بالمعرفة العلمية العميقة، والإغراء بإيصال العلم الإنسان إلى عوالم شائقة وغريبة..

يمثل البعد الخامس مكان المكان الذي يحلم به الروائي، وزمان الزمان الخالي من شرور البشر، ومشكلات الواقع.. تعدّ هذه الرواية رواية فكرة علمية أكثر من كونها رواية بناء متين، وشخصيات مدروسة وحوار موظف، تهدف بالدرجة الأولى إلى تشويق المتلقي وإثارة فضوله، وتنجح في مسعاها إذ إنها تثير فضوله إلى حدّ كبير، وترسم له آفاقاً متوقعة عن خبايا الحياة.

وهي في رغبته الشديدة في إثارة فضول القارئ تلتقي النصّ الخرافي، فتحرّضه وهو يبحث عن سرّ البعد الخامس على امتداد صفحات الرواية، وعن القدرات العجيبة الكامنة في النفس البشرية، وقدرة العلم على إخراج جزء كبير منها، فيصل الروائي بالقارئ إلى عمق كيانه العقلي. ويبدو أن الهدف من الرواية تحرير الخيال البشري بالاستعانة بما يولده عنصر العجب والدهشة في المتلقي.. وليس عنصر الإثارة هو الهدف الوحيد في الرواية، إن الكاتب ليكتب روايته بروح علمية، وشعور صادق بإيصال المعرفة المتوقعة حول ما يكتنف النفس البشرية من أخطار وألغاز. فالإكتشافات العلمية يجب أن تسخر



على الخدمة العناية بكما، تأبطت (لينا) ذراعك وهي تهمهم...» (الرواية، ص ٦٧).

ويستخدم ضمير المتكلم في مثل قوله: «كان يوماً متقطعاً تخللته أحلام عن البعد الخامس وعالمه الغريب، صحوّت أكثر من مرة وأنا ألهث من المشاهد التي كانت تتراءى أمامي في الحلم، وعن أطيايف شاردة، وأشباح بأشكال غير مفهومة.. ورأيت أخيراً وجه الدكتور حامد المشرق يبتسم لي بصمت وهو ينهر رأسه...» (الرواية، ص ٧٧).

ويلون خطابه بضمير الغائب في مثل قوله: «كان ماهر يشعر بالقلق و الحنق من تصرفات أخيه.. كان متردداً من إعادة الكرّة والتأثير في أخيه عن طريق وسيط...» (الرواية، ص ٩١).

الراوي ظل للروائي في هذه الرواية؛ لأنه يروي بضمير المتكلم، ويخفي هذا الضمير وراءه- كما يرى ميشيل بوتور- (١٧) الضمير (هو)، والضمير (أنت) يخفي وراءه

تودوروف. (١٥) أن الراوي لا يمكن له أن يكون الروائي فهو ليس طبيعة مخلوقة، ولا طبيعة متحولة خالقة، بل هو محض طبيعة خالقة وغير مخلوقة، يملك الراوي إذن جزءاً من رؤية الروائي، ويحملها ضمن حدود معينة في السرد الروائي متناوباً في هذه الوظيفة مع الشخصيات الأخرى، فينجز الروائي أنا ثانية تؤدي بدلاً منه مهمة السرد ما يعني أن ثمة مشاركة بين الروائي والراوي الضمني، فالروائي واقعي في حين أن الراوي خيالي، والتفريق بينهما تفريق بين الواقعي والخيالي.

هذه الرواية نص تخيلي ترتفع فيه درجة التخيل المرتبطة بالحقائق العلمية، نتيجة راو ظاهرياً، وروائي فعلياً، ويعدّ الراوي (د. طارق) صلة الوصل بين الروائي والمتلقي، بُني عالم الرواية على عاتقه، وبني فضاؤها المتخيّل بسببه؛ لذا يعدّ المكون الأساس لمسار الحدث في الرواية، معه تتطور أحداثها، وتصل إلى النهاية، فالرحلة العلمية التي قام بها إلى الهند كانت سبباً في تعرفه د. ماهر، والبحث عن سرّ البعد الخامس.

تتحد العلاقة بين د. طارق وما يرويّه (الرؤية السردية) على وفق الرؤية التي يتعامل الراوي معها في النظر إلى العالم الذي يروي عنه. والرؤية هي «الزاوية التي ينظر منها الراوي إلى الأحداث والشخصيات، أو هي المنظور الذي من خلاله تروى القصة، فيحيط بالإطار السري الذي تستعمله سواء كان ضمير المتكلم أو الغائب، وسواء كان الراوي محدوداً أو عليمًا.» (١٦)

الراوي هو الذي نظم السرد برويته، وهو الذي قدّم الأحداث والشخصيات مستخدماً تقنيات سردية في صياغة الحدث الروائي وتقديمه.

ويعدّ د. طارق راوياً عليمًا، وهو شخصية أساس في القصة وتعدّ شخصية د. ماهر الشخصية المحورية الموازية له. ويتنوع الصوت الروائي المستخدم بين المتكلم والمخاطب والغائب. يستخدم الراوي ضمير المخاطب بدلاً من الغائب في قوله:

«عدتم إلى (بيت الضيف) كان السائق بانتظاركم، نقلكم إلى مقر رئيس الجامعة الذي يستقبل الدكتور ماهر بحرارة، وقدمه لبعض ضيوفه من الأساتذة والباحثين ورئيس المقاطعة (مقاطعة أثار براديش) وبعض ضباط الشرطة...» (الرواية، ص ٦٦).

«استقبلكما مدير المركز بنفسه مرحباً، وطلب من القائمين

٢-٦. الراوي في علاقته بالحدث والشخصيات:

الراوي المشارك (د. ماهر) يروي قصة جدّه (د. حامد) وقصته، فيُسقط الروائي أفكاره على لسان الراوي، وتلغى المسافة بين الشخصية الراوي.

أما الرواية بضمير المخاطب فهي إشراك الروائي بعلمية السرد، فيلتبس المتكلم بالمخاطب بالغائب، وهو في الحقيقة صورة محوّلة عن ضمير المتكلم، فلا يسيطر ضمير واحد على السرد، ويحاول الراوي بهذا الضمير إذابة نفسه في السرد، ويؤدي الخطاب وظيفة انفعالية بهذا الضمير حين يستحث ذكريات الشخصية الساردة وعواطفها. فتتوحد وجهات النظر الناجمة عن تعدد الضمائر لا يعني تعدد الأصوات في الرواية، إذ يتأثر الخطاب الروائي بمستويات السرد، فثمة خطاب الراوي، وخطاب الشخصيات، الراوي حاضر على امتداد صفحات الرواية، وهو حاضر في معظم أحداثها. (حدثني غورديب سنغ عن محاولاته في الخروج من الجسد، وعن نجاحه في ذلك مدة معينة، يحاول باستمرار أن يزيدها...) (الرواية، ص ٢٦).

ويقول الروائي على لسان جدّ الراوي: (يا بني.. الإنسان في هذه الحياة، فرع صغير من شجرة الإنسانية، لكنه قوي خارق إن فهم نفسه وقدراته، الحياة ليست سراً صغيراً) (الرواية، ص ١٨).

بُني الحدث في هذه الرواية بناءً عقلياً واضحاً يقوم على دعامتين: السببية وتصاعد الأحداث. فالمؤتمر الطبي كان سبباً في لقاء د. طارق وزوجه (لينا) و د. ماهر وهذا ما أدى إلى حديث مطول عن لوحة شجرة الإنسانية، فتمت الزيارة الأولى لصديق الجد (د. حامد) وتطورت الأحداث؛ لكشف سرّ البعد الخامس.

ولا تتطور الشخصيات في الرواية، وتغلب على الحوار صفة العاطفية والانفعال بين د. طارق ولينا، والطابع العلمي الجامد بين د. طارق ود. ماهر، وهذه الشخصية العلمية المتماسكة والرصينة لم تخل من الانفعال في نهاية الرواية، فقد جمعت بين العاطفة والتفكير العلمي الجاد، وكان هنالك مراوحة بين الذهنية والعاطفية في رسم الشخصيات والحوار. فقد آمن د. ماهر أن للإنسان قضايا أهم من مشكلة المال والإرث. «- هاهو المفتاح، لننطلق إلى الصندوق نفتحه، كانوا قد حاولوا فتح الصندوق بمختلف الوسائل ولم ينجحوا، فتحه الدكتور ماهر بالمفتاح بسهولة، كانت هناك مجموعة من الأوراق والكتب القديمة.. كانوا

الضميرين الآخرين، وهذا ما يجعل بينهما اتصالاً دائماً، هذا الاتصال هو الذي يحدد رؤية الروائي، وحين تتعدد الضمائر تتعدد زوايا النظر إلى الفكرة نفسها، ويظهر التنوع في استخدامها مستويات الوعي واللاوعي لدى الشخصيات.

الشخصية الأساس في الرواية د. طارق مصدر أساس للمعرفة، وصَفَ الشخصيات، وقَدَّم الحدث، فلوى عنق الخطاب الروائي؛ لارتباطه بموقفه ورؤيته مع أن الرواية استخدمت تقنية الحوار والسرد والوصف لكن سيطرة الراوي العليم على السرد الروائي جعلت الحوار مفتعلاً، فقد حمّله رؤيته ورؤياه في القضايا الاجتماعية والسياسية، ويبدو الحوار مفتعلاً بوضوح حين يتحدث د. طارق (الراوي) إلى زوجته: (صبت لينا الشاي بالفنجانين، وصبت بعض الحليب أيضاً..

- أتريد سيجارة؟

- لا ... ما الذي خطر ببالك لتسألني هذا السؤال؟ لم ترني منذ سنوات أشعل سيجارة.

- لا أدري ربما تذكرت أيامنا معاً، قبل زواجنا، كنت تدخين كثيراً...) (الرواية، ص ٤٦).

يمكن أن نعدّ د. طارق الذات الثانية للروائي، تنطق على لسانه، فإذا بالشخصيات تنطق بصوته، وتؤدي أفكاره، وتتداخل أصوات الشخصيات فلا نرى فرقا بين شخصية د. ماهر، وشخصية د. حامد، وشخصية الزيدي، ومع أن الشخصيات تتعدد يُقَمَّ السرد بأحداث مفتعلة، فقد بثّ الروائي آراءه على ألسنة الشخصيات فيما يتعلق بموقفه من قضايا الخير والشر والكون والرغبة في التقدم العلمي، وهذا ما أضعف التقنية السردية، فثمة تفسير علمي مستمر لكل حدث الأمر الذي جعل المتلقي سلبياً يتوق؛ لكشف سرّ البعد الخامس فقط..

الراوي في البعد الخامس راوٍ لبعض الوقت، يتراجع؛ ليصبح مروياً له، شخصية ضمن شخصيات يدور الحدث حولها، فيذوب السارد في المسرود، ويعبّر عن وجهة نظر خاصة، سرد ذاتي يكشف عوالم الشخصيات الفكرية والنفسية، ويعرّف بموقفها من الكون.

وقد تستمر الرواية بضمير الغائب، فيسلّم هذا الضمير الحدث للشخصيات؛ لتتجاوز فيما بينها.

ويعدّ الانتقال ضمن الفقرة السردية الواحدة بين الضمائر ميزة جمالية تجسّد المشاعر المحتدمة في أعماق الشخصية.

ورؤية للواقع الذي يعيش فيه البشر. وقد وُسمت الشخصيات بعدم النمو؛ لعدم وجود العمق الإنساني في رسمها، فالبناء الفني ليس معقداً؛ لذا كانت الشخصيات بسيطة، رسمت؛ لتناسب طبيعة الصراع في الرواية. ويبدو الحدث غير مقتنع في بعض المواضع مثل الحديث عن بعض الخوارق التي قام بها المتخاطر الهندي صديق الدكتور ماهر أمام المجموعة كدخوله فرناً، ووقوفه على رأسه كأنه خشبة، وارتفاعه عن الأرض. (الرواية ص ٩١).

ولهذه الرواية شأن أدب الخيال العلمي منطقتها الخاص الذي يبعدها عن المعهود في الرواية العربية. وفي الحقيقة أننا يجب أن نقبل أن لهذا النوع من الأدب منطقه الخاص، وألا نعامله معاملة الرواية المعروفة، فنقبل بناءه الفني المعقول؛ لأنه يحمل سمة علمية تبعده عن حقول الأدب، فلن يستطيع أن يوصل رسالته العلمية بعيداً عن هذه الطريق. ومع هذه المآخذ على فنية الرواية نجد أنه يكفيها - شأن أدب الخيال العلمي- أنها استطاعت التعبير عن المشاعر الإنسانية المتناقضة تجاه الإنجازات والأخطاء المرتكبة.

يرى بعض النقاد (١٨) أن أدب الخيال العلمي تعدى مرحلة كونه طفرة أو نزعة عابرة كنزعة الروايات التاريخية أو البوليسية، أو قصص الرعب، وأصبح له جمهوره الخاص، وكتابه الخاصون، ومجلاته، وناقده، وجوائز علمية، ومؤتمرات، وله بالطبع أعداؤه في الوسط العلمي الذين يرون أنه يبتعد عن هدف العلم الكبير، وهو وصف الحقيقة، وفي الوسط الأدبي الذين يرون فيه تفاصيل علمية مضجرة.

الجمع بين الأدب والعلم معادلة صعبة، والتوفيق بينهما، أو المصالحة بينهما ليس بالأمر السهل، وقد سعى الروائي جاهدًا إلى تحقيق هذه المعادلة الصعبة، فدعا في الرواية إلى التعمق في الأبحاث العلمية التي تؤدي إلى الاطلاع على الحضارات الأخرى في الأزمنة المختلفة والأمكنة المختلفة بما يخدم البشرية، ويؤكد قيم الحب والخير والسلام، فدعا إلى سعادة الإنسان في مستقبل أفضل لكوننا، وحاول أن يقيم توازنًا بين أركان الفكر والواقع واللاشعور والعاطفة والخيال؛ لأنه يعرف أن الفكر إذا طغى على النص تحول إلى نص وعظي، وابتعد عن الفنية.. ورب سائل يقول: هل تلائم البنية المنطقية العلمية طبيعة

يعتقدونه مليئاً بالمال...

- الحمد لله .. إنها أسرار أبحاث جدي... سأكتب على دراستها

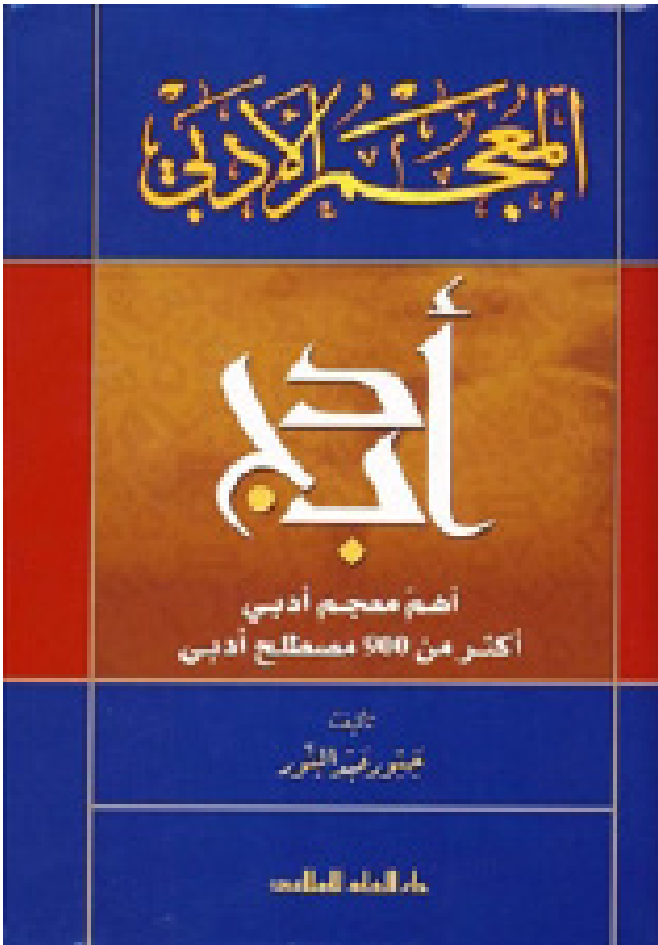
- سألتها: - وكاسر؟ هل...؟ هل ستقف ضده؟

- لا .. لن أقوم بأي عمل بعد أن عثرت على هذه المخطوطات .. ليسامحه الله....» (الرواية ص ٩٨).

أهم سمة للحدث في الرواية الغموض الذي قاد إلى امتداد عنصر التشويق على امتداد صفحات الرواية. والتشويق سمة فنية تعبر عن مقدرة الكاتب، ويقودنا هذا الكلام إلى عدّ الروائي قد أولى الجانب الفني أهمية في الرواية من خلال رسم أحداث، واختيار مجتمع (الهند) الذي يتمتع القارئ، ويقنعه، ويؤثر فيه، وهي أمور مهمة؛ لتحقيق مبدأ الفنية في العمل الأدبي، ولولاها لتحولت الرواية إلى نص وعظي أو خطاب تقرير.

ينضوي هذا الخطاب الأدبي على مضمون علمي، فيحتاج الروائي إلى معرفتين: معرفة علمية عميقة وغزيرة ومتماسكة، ومعرفة أدبية. وقد كان لدى الروائي وعي بالفرق بين العلم والخرافة، ظهر ذلك الوعي باللغة العلمية الكاشفة والمفسرة، وهذا هو شأن روايات الخيال العلمي ذات اللغة العلمية والشخصيات الواضحة المحددة والحدث التصاعدي والحوار الوظيفي، وبذلك تستطيع هذه الرواية أن تصل إلى المخاطب على اختلاف مستوياته؛ لحرصها على الإيصال، فتتسع جوانب المغامرة، وتتعدد أركانها، وتحرص على الرحلة الخيالية في الحاضر أو المستقبل. هذا النوع من الأدب تحريضي يثير الخيال والفضول، ويدفع إلى مزيد من المعرفة، ويحدد سؤال ما موقعي؟ ومن أنا؟ ومن سأكون؟ وأين أنا من هذا التقدم العلمي؟ وهو سؤال مهم في أدب الخيال العلمي سواء أكان في البلدان المتقدمة أو النامية.

هذه الرواية إذن رواية فكرة علمية أكثر من كونها رواية بناء وصورة ولغة إذ يعتور الحبكة الضعف في بعض المواضع، ويبدو الحوار غير موظف في حديث الراوي مع زوجه لينا، كما أن رسم الشخصيات وحركتها وحوارها ليست بالأمور المهمة أمام الحدث (كشف لغز البعد الخامس)، وتسير الأحداث؛ لمعرفة ما يحدث بعد اختفاء الجد د. حامد وصديقه، فلا يوجد صراع داخلي تعيشه الشخصية، وما نراه سلسلة من الأحداث التشويقية المتتالية إلى الخلف والأمام يحمل رؤيا خاصة بالروائي،



أبعاد... أبعاد المكان الثلاثة.. زائد البعد الرابع وهو الزمن.. ما هو البعد الخامس الذي تقصده؟.

- إنه مكان المكان وزمان الزمان..

- أرجوك أوضح لي ما تقصد، كأن الأمر يبدو لغزاً؟

- البعد الخامس هو مكان وزمان أيضاً، مكان لأنني أوجد فيه ضمن حيز محدود، وزمان لأن الوقت يمر فيه بسرعة أيضاً». (الرواية، ص ٤٩).

زمان الزمان إذن ليس الوقت الذي يمر علينا، إنه زمان له منطقة الخاص، وحساباته الخاصة، زمان من دون أحداث نعهدها، زمان الكون الكلي لا الكرة الأرضية.

الحوادث هي التي تصنع الوقت، لكن للبعد الخامس حوادثه الخاصة الكونية، ففي البعد الخامس لا توجد عواطف إنسانية، ولا أحداث أرضية، ولا خلاقات، ولا نزاعات، ولا حياة بشرية طبيعية، تلغى فيه الحاجات الإنسانية، وتفقدها معناها.

الصراع منتشر على امتداد صفحات الرواية، وهو صراع مع الزمن الذي يمثل إطاراً حياً ينضوي تحته

الرواية؟

البعد الخامس محور هذه الرواية أمر متنبأ به، لكنه غير منطقي، وغير واقعي، وتصويره على هذه الحال يفاجئ المتلقي، وهذا ما يسم الرواية العلمية عموماً بأنها تعالج مشكلات غير تقليدية بأسلوب تقليدي لا يتفق والموضوع الجديد.

الموضوع الجديد إذن يصب في شكل تقليدي وهذا الشكل يحتاج إلى مرحلة زمنية؛ لكي ينضج، وعلى هذا تكون العلاقة ضدية بين الموضوع (الخيال العلمي) والشكل الذي يقدم به.

٣-٦. الزمان والمكان في الرواية:

لا يمكن دراسة هذه الرواية إلا بارتباطها بالزمن، كما لا يمكن دراسة أدب الخيال العلمي بعامة إلا في بعده الزمني. وتتكلم الرواية على أحداث تبدو عجائبية وغريبة وخيالية؛ لأنها لم تتحقق، أو غير قابلة للتحقق في عصرنا الحاضر، فـ «التنبؤ بالمستقبل هو أولاً التأكد من وضع اليد على الزمن». (١٩)

للعتبة النصية في هذه الرواية بعد زمني وبعد مكاني واضحان إذ تولي جل عنايتها بالزمان والمكان، فقد شيد الروائي بناءه في هذه الرواية على قطبي الزمان والمكان. ويحيل تركيز الروائي في العادة على الزمان والمكان إلى جعل الرواية قريبة التصديق، تميل إلى الواقعية، فيسعى إلى التركيز على زمان ما يثبت في مكان، أو التركيز على الحال المخالفة؛ ليبني خطابه الروائي. ويحتاج هذا الخطاب؛ لكي يتطور بوصفه عالماً مغلقاً ومكتفياً بذاته «إلى عناصر زمانية ومكانية، ومن دون وجود هذه المعطيات يستحيل على السرد أن يؤدي رسالته الحكائية». (٢٠)

لا يمكن أن نعد الزمان والمكان في هذه الرواية إطاراً تتجسد فيه الشخصيات، إنه شخصية فاعلة في بناء الحدث الروائي. فللمكان والزمان كيان مستقل في هذه الرواية؛ ذلك لأن البعد الخامس مكان وزمان مختلفان لا يوصفان، ولا يكشفان عن ماهيتهما بقدر ما يخفيان..

«- أنا الدكتور (زبيدي) يا ماهر، رفيق جدك في رحلة عمره، وهو الذي علمني العربية.

- ولكن لماذا لا نراك؟

- إنه سؤال صعب يا ماهر.. ولكن سأحاول تقريب إجابته إليك... أنا في البعد الخامس يا ماهر. لن تراني رغم أنني أراك جيداً.

- البعد الخامس؟ لا أفهم شيئاً، أعلم أن في الكون أربعة



محور هذه الرواية هو صراع الإنسان الأبدى مع الزمن، فقد اعتقدت الحضارات القديمة بفكرة الحياة بعد الموت، وأتت الديانات السماوية؛ لتؤكد وجود حياة لكن من نوع مختلف، فالموت جسر للعبور إلى الحياة الأخرى، ومع ذلك بقي لدى الإنسان رغبة في إطالة حياته على الأرض، وأجريت تجارب كثيرة؛ لإطالة معدل عمر الإنسان، وانتقلت هذه الرغبة إلى أدب الخيال العلمي، فقد نجح جدّ الدكتور ماهر في إطالة عمره إلى ١٣٩ سنة. (الرواية، ص ١٣).

وتهدف هذه الرواية التي أساسها العلم إلى استشراف مستقبل يدفع الإنسان إلى دروب السلام، ويحقق رغبته في إطالة مدة عمره الزمني على الأرض، وقد نجح الجدّ في الرواية وصديقه في الوصول إلى البعد الخامس، كما نجحت الرواية في إقناعنا بإمكانية الانتقال إلى البعد الخامس بفضل العلم، وقدمت هذه الفكرة بقلب اجتماعي حين تحدثت عن قضية الطمع وخلافات البشر، وانتقدت جشع الآخر (ياسر الذي رغب في بيع مزرعة جد الدكتور ماهر بهدف الحصول على المال)، (الرواية، ص ٨٧ وما

البشر بنزاعاتهم وخلافاتهم وأحداثهم التي تتفاعل؛ لتنتج ما يمكن تسميته بالزمن.

ويمكن القول: إن الغربة في الصراع مع الزمن ومكان الزمن دعت إلى البحث عن البعد الخامس، للانتقال إلى زمان ومكان لهما منطقهما الخاص. والموقف المتخذ من الزمان والمكان هو موقف متخذ من رؤية الحياة بما فيها. يمكن أن نعدّ هذه الرواية رواية زمن، أو رواية زمنية؛ لوعيتها الخاص بالزمن، فثمة زمن للحكاية (العالم التخيلي)، وزمن السرد، وزمن القراءة، وثمة زمن مختلف يمثل ما يحمله البعد الخامس من قيم..

تسير الأحداث في خط تصاعدي، ولا تعود إلى الوراء إلا حين الحاجة؛ لإضاءة فكرة، فالعودة إلى الماضي تهدف إلى تذكر أحداث عجابية حدثت مع د. ماهر كقصته مع صديقه صاحب القدرات الخارقة أوم بركاش سنع الرجل الخارق (الرواية، ص ٣٨ وما بعدها).

ويمكن الكلام في هذا المجال على نسق الزمن السردى (الاستشراف والانكفاء إلى الوراء)، ووتيرة الزمن السردى (السرعة والبطء)، فلا يوجد ترتيب زمني للأحداث، فيسرد في الحاضر، ويعود إلى الماضي، ويحمل السرد رؤياه، ويعود السرد في مسيرته التصاعدية إلى الاستذكار، وقد جسّد الروائي شعور الشخصيات بمرور الزمن، وبالزمن ذاته؛ لذا اهتم بالزمن الفيزيائي، والزمن النفسي.

تعدّ المساحة الزمنية في الرواية واسعة جداً في البعد الخامس، وضيقة في الزمن الفيزيائي العادي، ويظهر الزمن النفسي في تداعيات الراوي د. طارق ود. ماهر والحوارات الداخلية.

وحين يُكسر الزمن بالعودة إلى الماضي يتطور الحدث؛ لأنه يضيف عليه معلومات جديدة.

الزمن في البعد الخامس قادر على تجاوز الحدود الزمانية والمكانية، أما نسق الزمن العادي فيفسر في خط تصاعدي يقطع أحياناً إلى الماضي، وهو ما يسمى بالمفارقة السردية – حسب تعبير جيرار جينيت- (٢١) ويكون ذلك بالاستذكار. أما الاستشراف فهو حركة سردية تتجه إلى إيراد حدث آت، أو الإشارة إليه مسبقاً. (٢٢)

وبما أن خطاب الرؤيا لا يتسم باليقينية يحاول الروائي بخطابه العلمي أن يسمه بسمه اليقين. وهو خطاب تشويقي بسبب طبيعته الاستشرافية من جهة، وكسر النسق الزمني التقليدي من جهة أخرى، فيبدو الاستشراف رغبة تسعى الشخصية الروائية؛ لتحقيقها في المستقبل.

بعدها) وعبرت عن دفء المشاعر الإنسانية (علاقة د. طارق بزوجه).

٤-٦ تبطئي السرد:

تعني هذه التقنية دخول الراوي في تفاصيل زائدة لا تخدم الرواية، وهذا ما يؤدي إلى خلخلة السرد وانقطاع اتصاله، وهو أمر يؤثر في نسق الرواية الزمني، ويتجلى هذا البطء في المشهد الحوارى بين طارق وزوجه، إذ يتباطأ إيقاع الزمن بفعل اتساع المشهد الحوارى غير الوظيفي. أما الحوار الذي يدور بين الشخصيات الأخرى فيهدف إلى الوصول إلى كشف سر البعد الخامس، فيشكل سبباً لتسريع الإيقاع الزمني في الرواية.

إن ما يجعل إيقاع السرد بطيئاً في هذه الرواية الحوار العادى، والحوار الداخلى «ها قد عُدتُ أخيراً إلى الهند البلد الذي عشت فيه أجمل سنوات عمري.. وما زال السفر إليه يشدني بقوة.. أقف مشدوهاً أمام لوحة في معرض من الصور والتماثيل والرسوم المعقدة يقام بمناسبة دينية عند الهندوس هي مناسبة (الدوشارا) ذكرى انتصار (راما) على (راوان) ملك لانكا، كما روتها ملحمة الراميانا الجميلة.. وقربي يقف رجل كهل كان يتأمل اللوحة بعشق كانت لوحة ساحرة فعلاً تمثل شجرة البشرية، وقد عُبرَ عنها بشخص متقدم في السن له أيد كثيرة وخيالات ترتبط برأسه تبدو متقنة في رسمها...» (الرواية، ص ١٠).

إن أحداثاً متعددة يمكن أن تختزل، فلا يتأثر جوهر الرواية؛ لذا يمكن القول: إن هذه الرواية يمكن أن تتحول إلى قصة إذا اختزلت.

٥-٦ الوصف:

يعدّ الوصف توقفاً زمنياً للسرد، واستمراراً وتوصلاً للخطاب، لا يأتي لهدف تزييني، إن له وظيفة تفسيرية، والعلاقة بين الوصف والسرد علاقة تنازع نصي، ف «الوصف لا ينهض إلا على أنقاض السرد الذي يستقبله، وينجم عن ذلك صراع بين الاثنين يبدأ بهجوم الوصف، واحتلاله النص، يتلوّه ردّ فعل السرد الذي يأخذ في استعادة مواقعه، وتأكيد مكانته في الميدان. أما أسلحة المعركة فهي الصفات والنوعت بالنسبة إلى الوصف، والأفعال من جانب السرد» (٢٣).

للوّصف في هذه الرواية وظيفة تأملية، وتفسيرية، وإيهامية تجعل الرواية أكثر واقعية «قطعت السيارة مسافة كبيرة وهي تخرق الشوارع العريضة، وقد امتلأت الأرصفة بالمشردين وباعة السجائر والأطعمة المطبوخة بالبهارات

الهندية التي وصلت روائحها إلينا» (الرواية، ص ١٥).

٦-٦ المكان:

الزمن حركة، والحركة تكون في فضاء يتشكل باللغة وعلاماتها، وهو ليس فضاءً جغرافياً، إنه مكان يتضمن مشاعر وتصورات مكانية يقدمها النسق اللغوي.

ويقدم الروائي مكانه بالخيال، وهو خيال خلاق يضيف على الفكرة بعداً جديداً؛ لأنه ذو طبيعة محلقة إلى اللانهاية، إنه طاقة كاشفة، تكشف الحقيقة الكامنة وراء ما هو مألوف من الأشياء المحيطة بنا.

و يجذب الخيال إليه الأشياء، فتتحول إلى صور تحمل سمة الصدق الغني بالرماز، وبذلك يضيف الخيال إلى المتلقي فهماً جديداً للفضاء المحيط به.

ويقوم الخيال - على مستوى المكان- في هذه الرواية على الجمع بين أشياء لا توجد بينها رابطة، وتتم الاستعانة بالخطاب العلمي؛ لتحقيق الغاية المرجوة، ويتسم الخيال في هذه الرواية بالتحليق من جهة، والطابع العلمي من جهة أخرى، إنه في منطقة وسطى بينهما.

ويظهر المكان في هذه الرواية بوصفه بؤرة تجتمع حولها الأحداث كلها، تنطلق منها، وتؤدي إليها.

لا يماثل المكان في هذه الرواية المكان المرجعي، إذ ليس له مكان مرجعي معروف، أما أمكنة سرد الحدث فهي تتحول عن المكان الواقعي المرجعي بفعل فاعلية الخيال عبر علامات اللغة، إنها أمكنة متحولة عن المكان الواقعي؛ لذا امتلكت سمات أخرى.

يدخل المكان الأرضي (الهند بأحيائها ومدنها، وسورية، والمزرعة) في علاقة ضدية مع المكان الآخر (البعد الخامس)، ويؤدي هذا التعارض في ثنائية المكان في الرواية إلى التضاد، إذ إن التقابلات المكانية تنشأ في العادة من ثنائية ضدية تنجم عن علاقة الراوي وبقية الشخصيات بالأمكنة، وهي في هذه الرواية ناجمة عن رؤية الروائي الفضاء الذي يعيش فيه البشر، وهو فضاء متقل بالنزاعات والخلافات والحروب، فيحمل المكان رؤياه.

«- آه يا ماهر من تعرف إلى البعد الخامس، ويستطيع القفز إليه، والتوغل في خفاياه لا يستطيع أن يعيش الحياة العادية التي تعيشونها.. لماذا أغامر بمعرفتي وعلمي؛ لأعود لعالم لا أشعر أنني أنتمي إليه حقاً.. عالم فيه الظلم والغدر والجريمة وسيادة النزعة الحيوانية». (الرواية، ص ٧٣).

المكان الأول (الأرضي) مألوف في حين أن المكان الثاني

ستتفرج عندها الرواية، وهي كشف سرّ البعد الخامس، فثمة حدث وزمان، وحدث ومكان، وشخصية وزمان ومكان، وحدث وشخصية وزمان، وحدث وشخصية ومكان، فتتطلق الرواية من الهند، وتجري أحداثها في الهند، ثم تنتشر خلال رحلة العودة هذه؛ ليحدث الانتشار في الزمان والمكان في حال النجاح في الوصول إلى سرّ البعد الخامس.

البعد الخامس مكان وزمان فاعلان، لا عاديان، أما الهند فمكان يحوي قيماً غرائبية كثيرة، فهو مكان فاعل. وأشدّ التأطيرات فاعلية تلك التي يجتمع فيها الحدث بالشخصية والزمان والمكان، وهو أمر كفيل برفع الوتيرة الدرامية للسرد.

وبناء على ذلك نجد أن الفضاء الزماني مؤطر حقيقي للحدث، فلا يغدو الزمان مهماً في دلالاته المرجعية، بل في تأطيره الحدث.

في الرواية رحلتان: رحلة الراوي ود. ماهر إلى الهند، وما صاحبها من أحداث شائقة وهي رحلة إلى المكان، يقابلها رحلة د. حامد وصديقه إلى البعد الخامس وهي رحلة في المكان.

ونجد أن الروائي قد أصرّ على منطق الثنائيات في هذه الرواية، فثمة ثنائية الخير/ الشر، والرؤية/ الرؤيا، والرحلة في المكان/ الرحلة إلى المكان، والجسد/ الروح... وتتقابل هذه الثنائيات وتتوازى على امتداد صفحات الرواية.

٦-٧. اللغة:

لغة الرواية وظيفة توصيلية، ووظيفة جمالية، وتؤدي الأهمية في الرواية الأدبية للوظيفة الثانية في حين أن اللغة رواية الخيال العلمي وظيفة توصيلية أولاً.

وتطغى اللغة العلمية على الشعرية في هذه الرواية، وليست لغة الرواية نسقاً نحوياً، إنها عنصر أساس في بناء الرواية تحمل رؤيا الروائي ورؤيته، وليس فيها لغة ذات مستوى واحد، فثمة لغة تقريرية مباشرة، ولغة شخصيات، ولغة الراوي، فالنص السردى نص لغوي متنوع المستويات.

وتتبع هذه الرواية عن اللغة الشعرية؛ لصعوبة تقديم الخيال العلمي بأدوات الشعر، فتتميل إلى اللغة التقريرية في السرد بسبب طبيعة الموضوع الذي يحتاج إلى لغة تقريرية بسيطة، قريبة إلى الفهم، بعيدة عن الانزياح. اللغة السردية في هذه الرواية ذات وظيفة إخبارية تنقل

(البعد الخامس) يقع خارج دائرة الألفة ظاهرياً في حين أن المكان الأول كما يبدو وبعد القراءة المتأنية هو الذي يبدو غير مألوف. ويعدّ المكان أليفاً – كما يرى باشلار- (حين يمنحنا الشعور بالحماية والأمن. فثمة تقاطبات مكانية ناجمة عن التقابل بين المكان المغلق والمفتوح، الداخل والخارج، الأليف وغير الأليف، المكان المفروض على الإنسان والاختياري (البعد الخامس). لقد اتخذ البعد الخامس معاني مرتبطة برؤيا الروائي الذي يرغب في الانعتاق من سلبيات الواقع، والطموح إلى مستقبل علمي أفضل.

وثمة ولع بتسمية الأماكن على المستوى الأول بأسماء حقيقية محددة على الخارطة الجغرافية (مقاطعة أثاربراديش، لخنو، دلهي القديمة، الكانات بليس، الجانب، مطار دمشق الدولي، حلب...) أراد الراوي بالتفصيل في ذكر الأماكن إضفاء ظلال الواقعية على روايته؛ ليصل إلى ثقة المتلقي بالحكاية العلمية المتخيلة.

وقد أضفى الروائي على وصف المكان صفات متخيلة ترسم انطباعاً ما، فلم يهتم بالجانب الجمالي فيه؛ لكي لا يجعل القارئ ينساب مع جماله، وليبقى تركيزه قوياً مع القضية العلمية. فجمالية المكان ناجمة عن تحويله مما يدرك بالحس إلى ما يدرك بالشعور.

«الجانترمانتر، إنها حديقة ضخمة في دلهي، فيها آثار فلكية، وأمكنة لمراقبة النجوم، ودوائر ومدرجات.. إنها رسالة جدّي التخاطرية إلينا...» (الرواية، ص ٦٥).

المكان هو الذي قاد الراوي (د. طارق) و د. ماهر إلى دروب المعرفة، والبحث عن مكان المكان وزمان الزمان (البعد الخامس) هو بحث عن معنى الحياة، وهوية الفضاء المحيط بنا،

ويرتبط المكان بالحركة، وترتبط الحركة بالزمان، يرى يوري لوتمان (٢٤) أن العلاقة بين الإنسان والمكان تظهر بوصفها علاقة جدلية بين المكان والحرية، وتصبح الحرية في هذا المضمار مجموع الأفعال التي يستطيع الإنسان أن يقوم بها من دون أن يصطدم بحواجز وعقبات، أي بقوى ناجمة عن الوسط الخارجي لا يقدر الإنسان على قهرها، أو تجاوزها؛ لذا يمكن القول: إن هذه الرواية رواية زمان ومكان بامتياز.

لقد لجأ الروائي إلى تقنية التأطير بالزمان والمكان؛ لتوليد حال شدّ للمتلقي وتوتر يناسب اللحظة الدرامية المعقدة التي

٢٠٧- الخطاب التأملي الفلسفي:

لهذه الرواية طبيعة فلسفية علمية، تأثرت بجديّة الرؤيا أكثر من تأثرها بالفوران التقني؛ لذا تمثل رواية أفكار تترك في النفوس أثراً أكثر ديمومة، ويرى كثير من النقاد أن التقدم العلمي يبدأ بالخيال، أو أن الحلم هو طريق الحقيقة، والدليل أن بعض روايات الخيال العلمي قد تحول جزء من أحلامها إلى حقيقة.

نجد في الرواية كثيراً من التأملات ذات الخلفية المعرفية والفلسفية الحاملة نبوءة إبداعية تعبر عن التمزق والخوف والأمل في الأزمنة الثلاثة.

ويحقق هذا النوع من الخطاب توتراً درامياً حين ينتقل الراوي أو الشخصية من السرد التقليدي إلى التأمل، فيقدم رؤاه الفلسفية لما يحيط به، وقد يكون هذا الخطاب تأملياً وجودياً أو تأملياً صوفياً، أو تأملياً مجرداً.

«إنه الطريق إلى المعرفة، الوسيلة الحقيقية للسمو بالإنسان عن الصراعات والأحقاد، حيث لا يرى الذي يسلك سبيل المعرفة أمامه سوى النور الذي يضيء له السبيل؛ ليتعرف إلى الكون وخفاياه وينبذ عن نفسه الشرور والعدوان» (الرواية ٦٥ - ٥٧).

يمثل الخطاب التأملي إنزياحاً عن الخطاب التقليدي العادي؛ لأنه يحمل رصيذاً فكرياً وعقلياً، فيوظف الفكر في خدمة الإنسان، ويدعو إلى حل المشكلات، وتجنب الشرور والدعوة إلى السلام.

٢٠٨- الخطاب السياسي:

يضمّر الخطاب في هذه الرواية رسالة سياسية، أو نقداً سياسياً، فيغدو الخيال العلمي في الرواية على علاقة وشيجة بالسياسة، فيكشف عن سياسة الغرب مع الشرق. يقول على لسان صديق د. ماهر «وكان حديثاً طويلاً ممتعاً، أكد لي البروفسور (أرنولد) وهو اسم الرجل أن ما قلته كان صحيحاً، وأنه قضى في حلب، وهو اسم المدينة السورية العريقة عدة أشهر يبحث في أسرار المخطوطات العربية والكتب القديمة، وهو رجل يتقن اللغة العربية جيداً، وقد أعلن عدة اكتشافات لصالح العلماء العرب رغم احتجاج بعض الأوروبيين المتعصبين...» (الرواية، ص ٣٣).

٢٠٩- الخطاب الديني

يوظف الروائي خطاباً نوعياً آخر هو الخطاب الديني، وهو أقرب إلى الحديث المباشر، يظهر من خلال نوعية الخطاب بين الراوي والمروي له.

الحدث، وتكشف عن الحقائق العلمية، إنها وعاء صبّ الروائي فيه الحدث والقضايا العلمية؛ لذا لم يول اهتماماً باللغة وبلاغتها، ولم تكن اللغة قادرة على وصف انفعالات الشخصية الروائية، فبدت وسيلة لا غاية، فقد انجرف السرد وراء الخطاب العلمي الذي أبعد الرواية عن شروط السرد الروائي الأدبي.

وثمة مسوّغ للجانب العلمي في الخطاب هو إيصال الجانب العلمي بلغة سهلة الفهم والتناول، وتبدو هذه الخصيصة من مستلزمات هذا النوع من الخطاب.

اللغة المستخدمة في الرواية هي الفصحى، لكنها الفصحى التي تشوبها شائبة، فطغيان الجانب العلمي جعل اللغة بعيدة عن لغة الصورة والانفعال، ومؤدية وظيفة إثارة الدهشة، والعجب، ومن ناحية أخرى أوقع لغة الرواية في أخطاء حبذا لو يتم تجنبها في طبقات قابلة «وفجأة وصلكم صوتاً هادئاً واضحاً» (الرواية ص ٧١).

«دخلنا إلى غرفة العرض، وجلسنا صامتين.. كانت غرفة واسعة ما لبث أمار أن أحضر ملاءة وعصيّ وقضبان من الخشب ثم تمدد على الأرض..» (الرواية، ص ٩١). «ولم يكن السائق سوى رجل بسيط من السهل استدعائه تخاطرياً...» (الرواية، ص ٥٢).

٢١٠- الخطابات المتداخلة ضمن الخطاب الروائي

يتضمن الخطاب الكلي في هذه الرواية مجموعة خطابات نوعية متداخلة تتكامل؛ لتشكل صورة كلية للخطاب.

٢١١- الخطاب العلمي:

يعدّ الخطاب العلمي متزناً في تعاطيه مع المادة الحكائية، وهو يعني بشكل من الأشكال الكتابة في درجة الصفر، أو اللغة غير المنزاحة، وليس المقصود بالخطاب العلمي النشر الكامل الخالي من أية خاصية شعرية. كما رأى جان كوهن- (٢٥) بل المقصود الخطاب الذي يحمله الروائي أفكاره العلمية.

ونرى أن الخطاب العلمي أهم خطاب في هذه الرواية، والحجر الأساس الذي تقوم عليه، ومن دونه تنتفي، فالخيال علمي.

«كنتُ أسأل كثيراً عن سرّ تخريب الخلية الحيّة، ووجدتُ جواباً اقتنعت به وهو أن الخلية النباتية تتخرب تلقائياً بقلّة الماء والغذاء ومضيّ الزمن، أما الخلية الحيوانية فتتخرب بالمرض والجوع والتخمة والعدوانية.. وربما كانت الغريزة هي التي تملي على الحيوان ما يفعل. أما بالنسبة إلى الإنسان فالوضع مختلف» (الرواية - ص ٥٦).

رسمه بالحاضر الذي لا يغيب عنه بسليباته، ويبدو العلم السبيل الوحيد إلى يقين المعرفة.

- قدم الروائي الرؤية والرؤيا متوازيين في هذه الرواية، فوقف عند سلبيات الواقع، وتكلم على حلول علمية على أسنة الشخصيات، وأبرزها الراوي ليس بوصفه عالماً مفكراً بل بوصفه إنساناً يشعر بمسؤولية تجاه واقعه، فالمشكلات إنسانية عامة، لا محلية.

وكان السؤال الذي تثيره الرواية ماذا نفعل للمستقبل؟ وكيف نخرج من ظلمات الواقع؟ عالم المستقبل الخالي من شرور الواقع، المتسلح بالعلم هو ما طمح إليه الروائي خدمة للإنسانية، ورغبة في مشاركة حقيقية.

- لم يكن الخيال جامحاً في هذه الرواية كما نجد في روايات الخيال العلمي الأخرى..

- ليست الأرض المكان الوحيد لهذه الرواية، يشاركها الفضاء الخارجي المجهول، لكنها تقدم مكاناً ممتداً على مساحة الكرة الأرضية، فلا تعنيها التقسيمات السياسية.

- تحتاج رواية الخيال العلمي إلى مدة زمنية؛ لكي تنضج فنياً، وتجاري الرواية الأدبية.

- بعدد د. طالب عمران رائد أدب الخيال العلمي في سورية، رأى أن هذا اللون من الأدب نافذة؛ لإطلاق الخيال في مساحة العلم، وأنه يبنى على الخيال أولاً، والعلم ثانياً، فأكد قيم الخير والعدل والسلام، ودعا إلى سعادة الإنسان في مستقبل أفضل، وشدد على أهمية العلم للوصول إلى هذه السعادة.

الهوامش

- وهبة، مجدي: ١٩٧٤، معجم مصطلحات الأدب، مكتبة لبنان، بيروت.

- انظر: جبور، زهير: ٢٠٠٨، حروب الخيال العلمي والمستقبل، الأسبوع الأدبي، العدد ١٠٨٧، ١٩ / ١ / ٢٠٠٨.

- الكفوي، أبو البقاء، د. ت، معجم في المصطلحات والفروق اللغوية، تحقيق د. عدنان دوريش ومحمد المصري، ط ٢، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، ٢ / ٢٠٠٥.

- عبد النور، جبور: ١٩٧٩، المعجم الأدبي، دار العلم للملايين، بيروت، ص ٢٤٤.

- إخوان الصفاء: ١٩٧٥، رسائل إخوان الصفاء وخلان الوفاء، دار صادر، بيروت، ٣ / ٤٢٠، ٤١٦.

- انظر: ولسن، كولن: ١٩٩٦، المعقول واللامعقول في الأدب الحديث، ترجمة أنيس زكي حسن، دار الآداب، بيروت، ص ٢٣٧.

- رونثال وبودين: ١٩٨٠، الموسوعة الفلسفية، ط ٢، دار الطليعة، بيروت، ص ٣٠٠.

- صالح، د. عبد المحسن: ١٩٨١، التنبؤ العلمي ومستقبل الإنسان،

يسرد الجد د. حامد مذكراته، فيقول: «كان الموضوع الذي يشغلني هو الموت، هل ننقل بعد موتنا إلى عالم آخر؟ أو أننا نموت هكذا كما تموت النباتات؟ بالطبع لأنني كنت مؤمناً بالله إيماناً قوياً، فقد كنت أعرف أننا ننقل إلى عالم آخر بعد الموت، وكنت متيقناً من وجود الثواب والعقاب.. لذلك بدأت بقراءة الكتب الدينية وكتب التصوف. حتى توصلت أخيراً إلى فهم عظمة الخالق عز وجل.. والقوة الكبيرة التي أعطاها للإنسان ولم يعرف كيف يستثمرها...» (الرواية، ص ٥٥).

٧-٥ الخطاب العجائبي:

تحفل الرواية على امتداد صفحاتها بهذا النوع من الخطاب؛ ذلك لأن لها سمة تشويقية، تلاحق الغريب والمدهش، وتترصده سواء أكان متعلقاً بالمكان والزمان أم بالحدث والشخصية. وهو خطاب منزاح أيضاً عن الخطاب التقليدي، ويمثل انزياحاً آخر على مستوى قابلية الحدث الروائي للتحقق، فالخطاب العجائبي يبنى على عدم قابلية تحققه منطقياً، ويلازمه الإدهاش والتشويق.

«كنت سعيداً حال خروجي من جسدي، كنت سعيداً وأنا أبصر جسدي أمامي ممدداً على السرير... وسرعان ما اخترقت الجدران، وخرجت من بيتي، إنني أطير في حلم جميل دون أن أحس بالحرارة والضوء المنتشر حولي... هاهم المنبوذون ينتشرون على أرصفة محطات السكك الحديدية، يطاردون الناس من أجل لقمة تسد أودهم... آه أحد الناس ينهال بالسوط على أحدهم. هاهو نسر ضخيم ينقض على أرنب يحمله بمخالبه والأرنب يتخبط... أقمار صناعية تتجسس، أسلحة مخيفة تنتشر في كل مكان، لماذا لا يحب الناس بعضهم بعضاً؟.. آه يا صديقي، كنت أتعذب وأنا أنتقل من مكان لآخر أرى الأمور على حقيقتها، وأحس بتقاهة البشر...» (الرواية، ص ٣٧).

٨- خاتمة

لا يزال أدب الخيال العلمي في أدبنا العربي محدوداً، وربما قادنا هذا الكلام إلى حديث عن مدى وعي الكاتب بهذا النوع من الأدب. وبالموضوعات التي يعالجها، فقد حاز أهمية كبرى في الغرب في تكوين العلماء والمبدعين، وإن دل هذا الأمر على شيء فإنما يدل على كبر وظيفته، فهو ينمي الخيال لدى المتلقي، وكثير من قصص الخيال العلمي كانت وراء التطورات المعرفية والتكنولوجية.

- يتجه أدب الخيال العلمي إلى المستقبل، لكنه يستعين على

- غانتينو، جان: ١٩٩٠، أدب الخيال العلمي، ط١، دار طلاس، دمشق، ترجمة ميشيل خوري، مقدمة المترجم، ص ١٢.
- عزام، محمد، الخيال العلمي في الأدب، ص ١٣٢.
- بحراوي، حسن: ١٩٩٠، بنية الشكل الروائي (الفضاء، الزمن، الشخصية)، المركز الثقافي العربي، بيروت، ص ٢٨-٢٩.
- جينيت، جيرار: ١٩٩٧، خطاب الحكاية، ترجمة: محمد معتمد وآخرون، ط٢، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ص ٤٧.
- المرجع السابق، ص ٥١.
- بحراوي، حسن، بنية الشكل الروائي، ص ١٧٨.
- باشلار، غاستون: ١٩٨٤، جماليات المكان، ط٢، ترجمة: غالب هلسا، المؤسسة الجامعية للنشر، بيروت، ص ٧.
- لوتمان، يوري: ١٩٨٨، جماليات المكان - عيون المقالات، ط٢، الدار البيضاء، دار قرطبة، ص ٦٨.
- كوهن، جان: ١٩٨٦، بنية اللغة الشعرية، ط١، ترجمة: محمد الولي ومحمد العمري، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ص ١١، ١٣.

- عالم المعرفة، العدد ٤٨، الكويت، ص ١٠.
- عزام، محمد: ١٩٩٤، الخيال العلمي في الأدب، ط١، دار طلاس، دمشق، ص ١٥٠.
- المرجع السابق، ص ١٤٧.
- بهي، د. عصام: د. ت، الخيال العلمي في مسرح توفيق الحكيم، مهرجان القراءة للجميع، مكتبة الأسرة، ص ١٧.
- عمران، د. طالب: ٢٠٠٠، رواية، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق.
- يقطين، سعيد: ١٩٩٧، تحليل الخطاب الروائي، ط ٣، المركز الثقافي العربي، بيروت ص ٧٠.
- قاسم، سيزا: ١٩٨٤، بناء الرواية، دراسة مقارنة لثلاثية نجيب محفوظ، ط٢، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ص ١٣١.
- تودوروف، تزفيتان: ١٩٨٦، نقد النقد، ترجمة: سامي سويدان، ط١، منشورات مركز الإنماء القومي، بيروت، ص ٨٢.
- أوسبنكسي، بريس: ١٩٩٩، التأليف الشعري، ط١، ترجمة: سعيد الغانمي وناصر حلاوة، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ص ٣.
- بوتور، ميشيل: ١٩٨٢، بحوث في الرواية الجديدة، ط٢، ترجمة: فريد أنطونيوس، منشورات عويدات، بيروت، لبنان، ص ١٠٥.





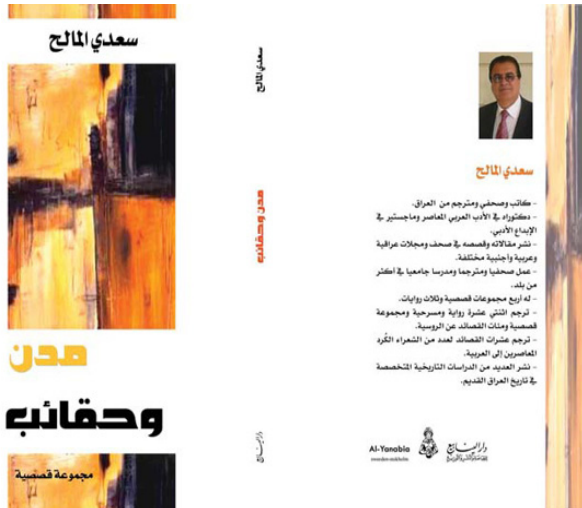
الهوية السردية من القراءة الى الرؤيا قصص (مدن وحقائب) انموذجا

د. محمود خليل خضير
العراق / الموصل

مدخل :

الهوية السردية :

ثمة اضطراب في التصور المفهومي والاصطلاحي للهوية في الساحة العلمية، والمعرفية، والثقافية، والفلسفية، والنقدية تجسدت في صور التداخل والاضطراب التي اشتغلت فيها الهوية في حقول معرفية مختلفة في الانثروبولوجيا، والدين، وعلم النفس، واللغة، والأدب، والانطولوجيا، والتي تقلبت فيها الهوية على صور وقوالب فكرية ومفاهيمية تتماهى مع الحقل المعرفي، والفلسفي الذي يدخل في فلكها الاصطلاحي وجهازها المفاهيمي، ولكن من خلال قراءة تجليات الهوية في هذه الحقول المتنوعة التي فتحت كينونة الهوية إلى مناطق وعوالم لامتناهية أخرجتها من القارية والمحدودية العلمية الثابتة، ولكن عدم الدقة والقارية في مفهوم ومصطلح الهوية لا يمنع من أن معظم تعاريف الهوية تتبلور حول الجوهرية والعرضية، والثابت والمتغير، والتطابق والتضاد، والفردى والجماعى، والوحدة والتعدد (١)، والتي لا تبعد عن كونها - الهوية - علاقة قائمة على التطابق مع الذات عند شخص ما أو جماعة اجتماعية ما في جميع الأزمنة وجميع الأحوال، فهي تتعلق بكون شخص ما أو كون جماعة ما قادرا أو قادرة على الاستمرار في أن تكون ذاتها وليس شخصا أو شيئا آخر (٢)، وهذا لا يمنع من أن تتفاعل الهوية بمحيطها الداخلى مشكلة صراعا داخليا يساعد على بناء الذات كما في الصراع الفرويدي (الهو، الأنا العليا، الأنا السفلى) (٣)، أو الصراع الخارجى وضروراته الاجتماعية، والثقافية، والوجودية



أطروحة سعدى المالح للمتحيل القصصي الذي تفاعل معه ذائقة المتلقي ورؤيته ، فلعبة الهوية السردية في الخطاب القصصي عند سعد المالح عملت على مزج الحدث التاريخي، بالخيالي من خلال انصهار الزمان (التاريخ) بالسرد القصصي ، فالموضوعية الزمانية أو الكسمولوجي التي قاربها التاريخ، والمترسوخة في الذاكرة الجماعية العربية ، ولاسيما في الفعل والكتابة في وطن المنفى والغربة كشفت عن ملامح الوطن، وطبيعته الثابتة في الذاكرة ، ، أما الزمان الذاتي أو الفينومينولوجي ودوره في التعاطي المرئي مع مسألة الزمان، فهو خصوصيته الإبداعية والمتخيلة التي تجاوزت الحقيقة أو المرجعية الجماعية التاريخية إلى قلق والضياع والغربة المكانية والفردية المعاد إنتاجها بوصفها الخيال اللاوعي أو المرجعية الجمالية التي تثير الدهشة والتشويق، لكشف الجغرافيات الطبيعية، والشخصيات المتخيلة، المتطعم بالجانب الغريب والغربي ؛ وبذلك حاول سعدى المالح أن يتخذ من الهوية السردية القصصية البؤرة أو التوسط بين الأفقين الأساسيين للزمان (الموضوعي والذاتي) وامتصاصهما وانصهارهما ضمن زمانية موضوعية تاريخية، وزمانية ذاتية خيالية، مشكلة المتخيل التاريخي الممتزج بالهوية السردية(٦) التي تنطوي على علاقة تفاعلية بين الهوية الذاتية، والهوية العينية التي تدمر الفجوة أو الهوة بين التغير(لذات) والهوية المطلقة؛ لذلك فإن حضور الغرب ومكانية المنفى في قصص سعدى المالح مثلت بعدا أضاف نوعا من الديمومة والاستمرارية للرؤيا أو وجهة النظر التي عرفها وعاشها الفرد المغترب. المنظوية على البعد الإنساني، و المعرفي لكشف صورة الوطن الغائب في حاضنة المتخيل الغربي في كل جوانبه الحياتية، والمعرفية، والثقافية .

،وحالة الانتماء الانطولوجي للذات. فالوجود الذاتي يسبقه وجودا ثقافيا، واجتماعيا ،ومعرفيا يحدد مسار الهوية في تقاطب يخترق كينونتها في لحظة الهوية الفردية، والهوية الجماعية التي ترسم خارطة الذات من خلال تجربة وجود الآخر الذي يحقق تحولات تحكم الفرد في وجوده النفسي والاجتماعي ، ؛وبذلك فإن الهوية تتشكل على أساس تقاطع بيسيولوجي همها الرغبة في الوجود وسوسيولوجي همها التموضع داخل المجتمع، مما يدفع الهوية على إيجاد حالة اعتراف بوجودها الواقعي والخيالي، لكي تبرز وحدتها وانسجامها ، ولعل المفارقة التي تسببها حالة الاعتراف الوجودي يمثل نوعا من النرجسية أو الأنانية للهوية الفردية ، و الشوفنية للهوية الجماعية(٧) .

ويمكن عدّ الهوية خيالا يراد منه أن يضيف نموذجا سرديا منتظما على تعقيدات الحياة، والواقع الفعلي ، ويجسد طرح ريكور نموذجا متطورا في عملية جمع المتناقضات في الهوية، إذ مثلت الهوية السردية حلا توسطيا وواقعيا لهذه الإشكاليات القائمة في الحقول المعرفية ، إذ إنه يمكن أن نقول في كلمات ريكورية : « أنا ما أحكي » .. « أنا ما اسرد عن نفسي » ... فماذا يمكن لهذا التحديد الريكوري أن يضيف إلى الهوية السردية ؟

يخرجنا هذا التحديد بدء من كل تصور ثبوتي للهوية ، إذ لا تمثل اكتشافا بالإطلاق (أي كشيء معطى) أو مجرد إبداع (كشيء مبني متخيل) .إنما هي حاصلة مجموعة من التحديدات : من صدفة واختيار ، من ذاكرة ،وحكايات مسرودة ،ومشارك مأمولة .

هكذا يكون للسرد فضيلة: الجمع والتحريك لهذه المكونات في نسيج تشابكي على نحو تأويلي استدلالي فبنائي. إنه يصطفي الأحداث وعليها يقيم تاريخا ذو معنى وفاعلية. إن الهوية بما هي نتاج تاريخ ومكون له منحوتة كما لو كانت ذاتها والآخر الذي يمثل أمامها . إن الذات ومنذ الأمد مسكونة بالغيرية ف«الذات عينها » هي « الآخر » مما يحملنا على القول إن الحياة سرد أو هي للسرد . فلا تتحقق الهوية الا بالتأليف السردى أو القصصي حيث يشكل الفرد، والجماعة معا هويتهما من خلال الاستغراق في السرديات والحكايات التي تصير بالنسبة لهما بمثابة تاريخهما الفعلي(٨) .

ومن يقارب قصص سعدى المالح يكشف عن توجهات ارتبطت بالجانب الفردي أو الخصوصية الهوية، والجانب الجماعي بالذاكرة الاجتماعية والثقافية عن الغربة والوطن ، ولعل الأطروحة السردية للريكور تنمى مع

يخلق نواة وبنية دلالية كبرى تتجلى في داخل النصوص ليتشكل على ضوئها هذا العنوان الرئيس للمجموعة ، الذي كان انتخابه بمثابة آلية تمنح العمل هويته وأسمه الذي ينطوي على مقاصد دلالية ، تحاول أن تكون بمثابة بؤرة تكثف مضمون التجربة الشعرية ، وتكشف عن ماهيتها لتخلق منه (العنوان) معياراً يؤدي دوراً في استقطاب النص ترفده العناوين الفرعية للمجموعة التي اختارها القاص بعناية فائقة ، وقبل أن نلج أجواء تأويل عنوان المجموعة وعناوينها الفرعية ، لابد أن نكشف عن هوية العنوان في كونه جوهر أو مركزاً يؤثت للمتن القصصي في جميع القصص الفرعية متنا ونسجاً تدور في فلكه البنيوي والخطابي (الثيمة) ، أو كونه يشغل على أساس لحظة بكرها جمالية وعرضية تتخذ من التشويق ، والأغراء والغوية فعلاً قرائياً ، فالهوية السردية أو القصصية في هذا المجموعة تعمل على أساس أبعاد معرفية ، ووجودية ، وثقافية ، إذ إننا في البداية يمكن أن ننوه إلى أن قراءة الناقد محمد صابر عبيد لعنوان المجموعة مدن وحقائب كشفت عن ثمرة الغربة والاعتراب وحالة التأهب للسفر الدائم متجلية بوصفها تعضيذاً نصياً اتخذ من البعد النحوي للمجموعة ولاسيما حالة التذكير التي انفتحت على دلالات ومعان ارتبطت بالسفر والترحال الدائم (١٠) مادة دلالية ونقدية ، وما يخالف هذه القراءة النقدي و يضيف إليها بعداً يعاضدها في كون البعد التذكير للحقائب والمدن وابتعادها عن الصيغة المفردة واتكائها على صيغة الجمع أضاف دلالات أبعدها عن المركز أو الهوية الثابتة. فالهوية السردية التي يمكن أن توحى بها إستراتيجية العنوان قائمة على الأرجاء ، والتعليق الدائم لهوية المسافر الدائمة التغيير و (الغير) مكتملة ، فحالة البحث عن الاكتمال قابلها حالة السفر ، والتجدد ، والصيرورة التي عملت على تعديم وتذويب الذات في ثقافات متنوعة وأماكن مختلفة ، فالهوية التاريخية قبل نصية أو المرجعية الواقعية للقاص تحدت الجمود واتخذت من السفر تحولاً ومراجاً بحث من خلاله القاص عن ذاته واكتماله الانطولوجي أو تكملة النقص التي شكلها فقدانها أو تغييبه عن الوطن الذي تحول الى فعل سردي يمطر فراغات وفجوات نفسية ووجودية للوطن وجد جيناته في هاجس التعليق والأرجاء المستمر المتشكل في كل مدينة ، وفي كل تراحل وسفر دائم ؛ فالروزنامة المكانية ، والزمانية ، للغربة والنفي اتخذت من السرد الهوية الانطولوجية الجديدة ، فالحياة تحولت الى سرد دائم وغير



سعدى المالح

وبذلك فإن المشروع الريكوري للهوية السردية الذي يطور المشاريع الفلسفية من مرحلة الكشف عن الذات بوصفها وجوداً في الفلسفة اليونانية وزمان في انطولوجية هيدغر لكي يرسخ الوجود الإنساني بوصفه سرداً أو انطولوجية. سردية تشكل هوية الوجود الإنسان عند ريكور في مرحلة الجمع بين الوجود ، والزمان ، والسرد معاً (٧) في هوية تساعدنا على مقاربة هوية الغربة والاعتراب لسعدى المالح .

وبمعية القراءة والرؤيا يفتح المجال لمعالجة تأليفية تنظم تجربة المتلقي ، أي تدعو إلى قراءة خاصة بصيغ لغة موازية للغة كانت في البدء للبات الأول توسط يتم عبر مسار أدبي قبل التشكيل . وإعادة تشكيل لمعطيات نصية عبر القراءة . وامتحان للتشكيل للزمن عبر السرد أو القص ، إذ إن مسألة التلقي تعمل على أساس إستراتيجية لها قسمين متميزين : أحدهما للتشكيل الذي يعني العمليات السردية والقصصية التي تشتغل داخل اللغة نفسها على وضع عقدة الفعل والأشخاص ، والآخر لإعادة التشكيل أو القراءة التي على ضوئها تتحول التجربة الحية تحت تأثير القص والسرد الى متخيل تاريخي ، وهوية سردية ، (٨)

- هوية العنوان بين الجوهرية والعرضية :

العنوان هو أول ما يستوقف المتلقي في المجموعة القصصية مدن وحقائب كونه يمثل العتبة الأولى في النص ؛ ولذلك فهو «يشكل مرتكزاً دلالياً يجب أن ينتبه عليه فعل التلقي» (٩) ، بوصفه وسيلة الاتصال الأولى بين المتلقي والعمل القصصي ، فهو يمثل مرحلة توازن واختزال للعمل .. نظراً لكون وجوده لا يتحقق إلا في متن النص القصصي ، فهو

لحظة الذاكرة المؤرشفة التي تعطي تكملة سردية للذاكرة الإخبارية للوطن التي يقابل في المدونة السردية لسعدي المالح حضور مؤرشف ومسجل للمرأة يحاول من خلالها التعويض عن الحميمية التي يمثلها الوطن الغائب، فحضور المرأة شكل إيديولوجيا سردية حاول القاص أن يروضها ويفرض سلطانه عليها، فتعالق الأسماء وسمياتها في نصوصه السردية وارتباطها باللغة والمعجم الغربي يستدعي إطار الغربة والسفر الدائم، فالترحال والسفر الدائم بين الحقائق والمدن قابله ترحالا وسفرا دائما بين

مستقر يعمل من خلاله القاص على تعديم الواقع لكي يشكل حياة جديدة للوطن في سرده ، فتآزرت المدن مع الحقائق في صورتها الايقونية والكرافيتية مقدمة لنا عنصر المكان (المدن) التي تشي بالاستقرار والثبات سابقة أو قبل عنصر الحقائق التي توحى بالزمان والسفر، والتغيير، وعدم الثبات والتحويلات التي تجسدها حالة الغربة، فعنصر المحايثة بين المدن والوطن والحقائب والأهل يشكل تركيا رمزيا يفصح حالة العزلة والضياع التي استقرت في كينونة القاص وعالمه النصي متحدية أوضاعا فرضتها عليه السلطة في الوطن من إقصاء، وتهميش ، وترويض ، واحتواء المبدع من خلال الاغتراب التي قابلتها سلطة أخرى حاولت أن تروض الخيال والزمان الإبداعي من خلال الغربة المكانية ، فتتكبر المدن هو رفضا للمهادنة والرضوخ للعبة الغربة التي حاولت اختزل وتروض الذاكرة الإبداعية حول الوطن والواقع الجديد، وما يجسده من سلطة جديدة على الذاكرة، فتجلى البعد الوجودي لتكملة النقص الانطولوجي للمبدع الذي تماهى مع الغربة الكونية والقلق الوجودي للإنسان. إنها الحقائق والمدن أكوان ووسائط لم تكتمل لكي تكتمل هوية القاص السردية؛ فالهوية الانطولوجية للقاص اتخذت من مرجعية الجماعة أو المجتمع الذي ينتمي إليه الوطن وطنا غائب الهوية يطمح المبدع أن يتحرر أو يحرره من السلطة الدكتاتورية في جانبها السياسي، والثقافي، والقيمي، ولو كان في الخيال ، وفي محاولة يائسة من المبدع في الحفاظ على توازنه الانطولوجي، والابتعاد عن حالة التلاشي، والتعديم، والسلب المستمر للذات المبدع التي شكلتها سلطة الوطن الغائب/ الحاضر، والمتعلق في ذاكرته، التي حاول أن يحميه وينسائه من خلال حضور المرأة الغربية وما تجسده من متعة وحنان مؤقت حاول من خلالها القاص التغلب على يوتوبيا الوطن من خلال يوتوبيا المرأة .

- المرأة الذاكرة المؤرشفة :

حين تمر الذاكرة من المكان أو الزمان التاريخي إلى الواقع والأشياء الجديدة التي يصطدم بها المغترب والمنفي، فتنبع في مدوناته السردية حركة خيالية تصبح الذاكرة الإخبارية التاريخية خارج منطق الأشياء والواقع؛ فيصبح العمل الإبداع لحظة جديدة لتسجيل الشهادة يتلقاها الآخر، فلحظة الشهادة الإبداعية هي اللحظة التي تنقلب الأشياء المقولة فيها من حقل الشفاهة والتاريخ الى حقل الكتابة والدلالة التي تمتص تنقلات الجسد والترحال الدائم الى



النساء والعشيقات التي عملت على تأنيث عالم الغربة وتحويله الى مكان آمن وحميم حتى في لحظة الذاكرة وارتباطها بالغربة وحدودها الأنثوية التي أطرت المكان بالنسبة للقاص ففي قصة (فتاة على كرة) تجسد المرأة الغربية ثنائية المكان والمرأة التي عمقت من حدة غربة القاص (فلوبا) هي امرأة التي روضت ثقافة وطباع وقيم

المرأة (على ترويض عواطفه من خلال الكشف عن حالة الضياع والتشتت التي كانت تنصهر في الواقع الذي كان يعيشه. فلوبا كانت بمثابة نبراس يقود خطاه في الغرب ويصبره على ألمها، فهي بعد مكاني، وجسدي، وروحي غيب مرارة الغربة عن الوطن لفترة قصيرة، فكانت معادلا يتحاith مع حميمية الوطن وحبه ولكن هذا الغياب المؤقت للوطن عمقه غياب لوبا التي شكلت غيابا جديدا يضيف ألم وغربة، واغترابا مسلوبا. فاستلاب الوطن وضياعه يتجسد في غياب الحب وما مثله من دور في اختزال الضياع والقلق الانطولوجي واغتراب نفسي واستلاب فعل التكملة للنقص الدائم الذي يعانيه المغترب:

« إذن أنت تعيش بين سهيل والسهي، ولا حياة بدونهما، لكن أنى يلتقي النجمان ... بدون الوطن أنت لا شيء، ولا وجود لك أينما عشت وبدون لوبا أنت هائم، غريب مع نفسك حتى لو كنت في الوطن، لأن لوبا أصبحت، ولسنوات الدراسة هذه، نبغ حنان تستجم فيه كل يوم، وقد تعلقت بها مثل تعلق الطفل بأمه، ولعلها تعلقت بك، هي الأخرى،» (١٢)

إن الإيماء إلى كون لوبا هي الأصل للغربة وليس الوطن هو إقرار من نوع غريب لـ (أخرية) تصميمية تحول دون انغلاق التفكير بالوطن أو الأصل الانطولوجي على نفسه، أما شكلت لوبا ماهية أو كينونة جديدة مارست فعلا تعديما أو تغييب للوطن من خلال صيرورة النفي والإرجاء والتعليق الدائم له، لكي تثبت أصالتها في ذاكرته المؤرشفة وحضورها الدائم من زمن العدم أو ذاكرة العدم متجلية في هاجس التحويل الى درجة صفر جديدة وهوية ذاكرة أصيلة متجذرة بكاملها في ذاكرة المغترب، فحضورها أمحاء وتغييب للوطن.

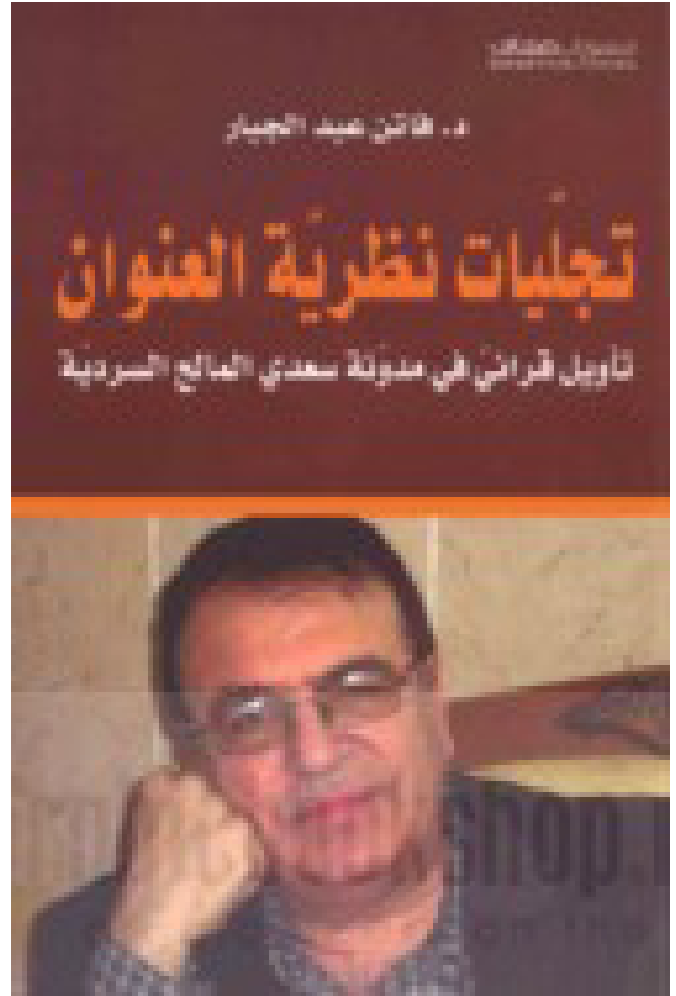
ويستجيب المنفي لحضور المرأة في نص آخر، ولكن بوصفه حضورا لإثبات ذاته ونرجسيته الجسدية، ففي قصة (الفأر) نجد أن ريتا الفتاة التي التقى بها في المصعد والذي كان الفأر بوصفه بؤرة أربكت السيرونة المتوازنة للمغترب من خلال عبثها وتحديها لفحولة ورجولة الغريب والتي أفلقتة بعبثها بغرفته ومحتوياتها حافزا فضولا وعتبة لدخول ريتا غرفته (الطالب الغريب) لكي ترى الفأر الذي لم تر من قبل :

قهقهت الفتاة بفرح كأنها تنتقم مني :

— إنني لم أر فأرا حقيقيا في حياتي .
توقف المصعد ، فتح الباب .

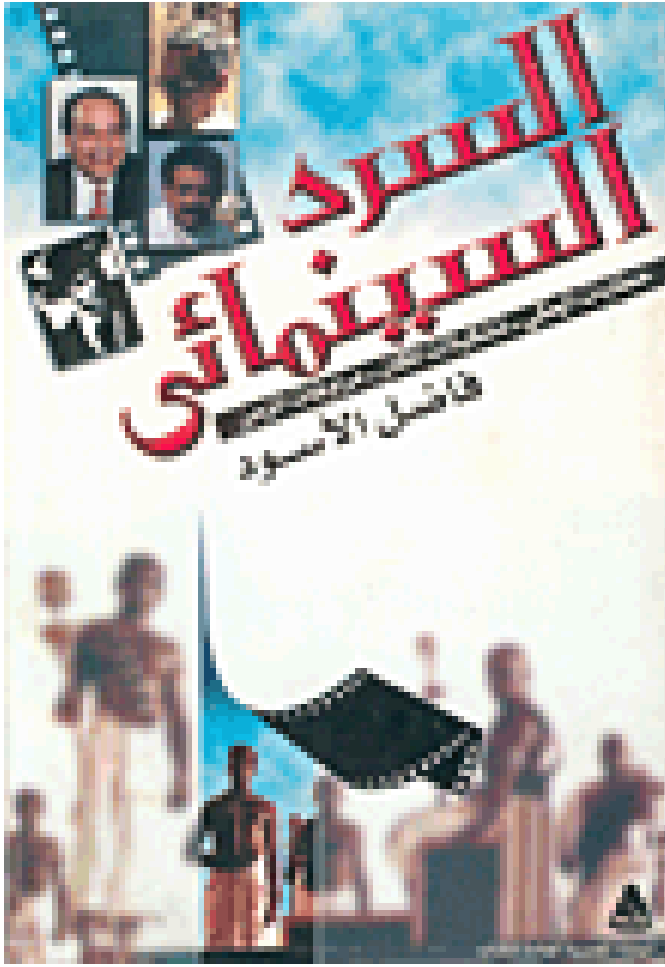
الشرقي في كونها هي الموجه المكاني، والزماني للذاكرة والواقع والخيال في قوله :

« إنه يكاد لا يعرف شيئا عن الفن التشكيلي ، ولا أحس بحاجة الى ذلك يوما ، ولا سيما أن هذه هي المرة الثانية التي يدخل فيها متحفا في حياته : كانت المرة الأولى قبل ثلاث سنوات عندما قادته لوبا ، بل أرغمته على زيارة متحف



مماثل ، كان ذلك في الأيام الأولى لتعاريفهما .لم تسمح له عواطفه أن يخدش قلبها الرقيق ، فوافق على مضض وذهب ، ولكنه عاد خجلا من نفسه لأنه أحس بوجوده هناك مثل الأطرش في الزفة ، كما يقال ، وضحكت لوبا منه بمرح بريء، أما الآن فقد جاء بقناعة أخرى لا من اجل عيني لوبا بل بملء إرادته » (١١)

فعلامه الهوية السردية تكشف عن حالة التعديم التي مثلتها المرأة الغربية لذاكرة الشرقي وعاطفته وقدرتها)



يمكن أن يمثل المكان أو الفضاء، ولعل الإشكالية المفهومية والاصطلاحية للمكان في الحقل المعرفية المختلفة انتقلت إلى حقل النقد الأدبي بصور وأشكال متنوعة متمثلة في كونه (فضاء، حيز، زمكان، فراغ، مكان) (١٧)، وأن لكل تظهر من هذه التظاهرات الاصطلاحية والمفهومية خلفيتها ومرجعيتها المعرفية، والتي سوف نتجاوزها إلى فهم جديد للفضاء السردية بوصفه وساطة رمزية تخضع للهوية السردية الزمانية والمكانية، إذ يعدّ الفضاء السردية محورا يدور حوله وجود الإنسان، بتمظهرات متداولة تعبر عن نظم معرفية وقيمية تمنح الذات (المغتربة) تأصلا في مكانها وتجزرا في أزمنة متخالفة حتى وإن بدت متشظية: إن استخدام الفضاء بوصفه وسيطا للتذكر والاستعارة مانحا أشكالا هوية للذات التي لا تكون بمعزل عن تاريخيتها، إذ هي تعيد بناء ماضيها وحاضرها حدثا، وصورة للحدث بأساليب رمزية تتخذ من الفضاء علاقة ثقاف بين الذات والآخر، انفتاحا وتغاييرا (١٨) على الرغم مما تحف بالوساطة الفضائية من مخاطر

– أذن ادعوك لزيارة فأري الحقيقي وشرب الشاي معه .
 قالت وهي تخرج :
 – شكرا . لا وقت لدي الآن .
 – تفضلي في أي وقت تشائين .
 جلسنا نحتسي الشاي ونثرثر ونترقب بين لحظة وأخرى أن يخرج الفأر المحترم ويكرمنا برؤيته «(١٣)»
 لاشك أن ثالث الغريب، وريتا، والفأر شكل حبكة صراع، وفرض إرادات بين حب ريتا لمشاهدة الفأر، والعشق والشهوة الجسدية التي كانت تضمهره شخصية الغريب لها، والتي وجدت من اهتمام ريتا بالفأر مصدر إهانة لها ولنرجسيته الجسدية :

« بصراحة ، لم ارتح لهذه الزيارة ، بل اعتبرتني بيني وبين نفسي اهانة موجهة لكرامتي ، لأن ريتا لم تبد أي اهتمام ، ولو بسيط بي ، بقدر اهتمامها بالفأر اللعين»(١٤)
 يتجلى محو لذات الشخصية المغتربة في هذا المقطع السردية لحساب الفأر وحيوانيته في حالة التعديم الذي مارسه ريتا له (الغريب) إذ عملت الشخصية (الغريب) على تسجيل حضورها واجتيازها من منطقة العدم الى الحضور من خلال العشق الجسدي والتبادل الشهواني الذي يجعل العدم ملموسا ومرئيا من خلال الرغبة بممارسة الجنس وقتل أو تعديم وتغييب الفأر، إذ شكلت لحظة موت الفأر ولادة ابروسية أصبح فيها الجسد والمجال الذي يحيط به علامة جديدة لحضور الشهوة، والذاكرة، والكتابة. إنها زمانية الوجود سردا، إذ إن الجسد بوصفه لعبة وجودية اتخذ المغترب وساطة مارس عليه حضوره الأصلي :
 (ريتا يا الهي ، رمت بنفسها في حضني وهي تبكي بحرقة .
 حضنتها بحنان . كان جسدها يرتعش كعصفور في يد طفل ، وعملت على تهدئتها بلطف ومودة إلى أن سكنت بين ساعدي) (١٥)

لا يبتعد حضور المرأة في نصوصه السردية الأخرى مثل أمل، مريم، ليلي (١٦) عن حالات من التعديم، والغياب للوطن، وحضورا متجليا في عملية تأنيث لمكان الغربة، فالحب الذي افتقده المغترب في الوطن يتجسد بوصفه ممارسة فعلية تغيب الوطن في الغربة والذاكرة التي أرشفتها المرأة التي روضت ألم وضياح وقلق المغترب من خلال بعث الحياة والولادة الجديدة ، والابتعاد عن التشتت .

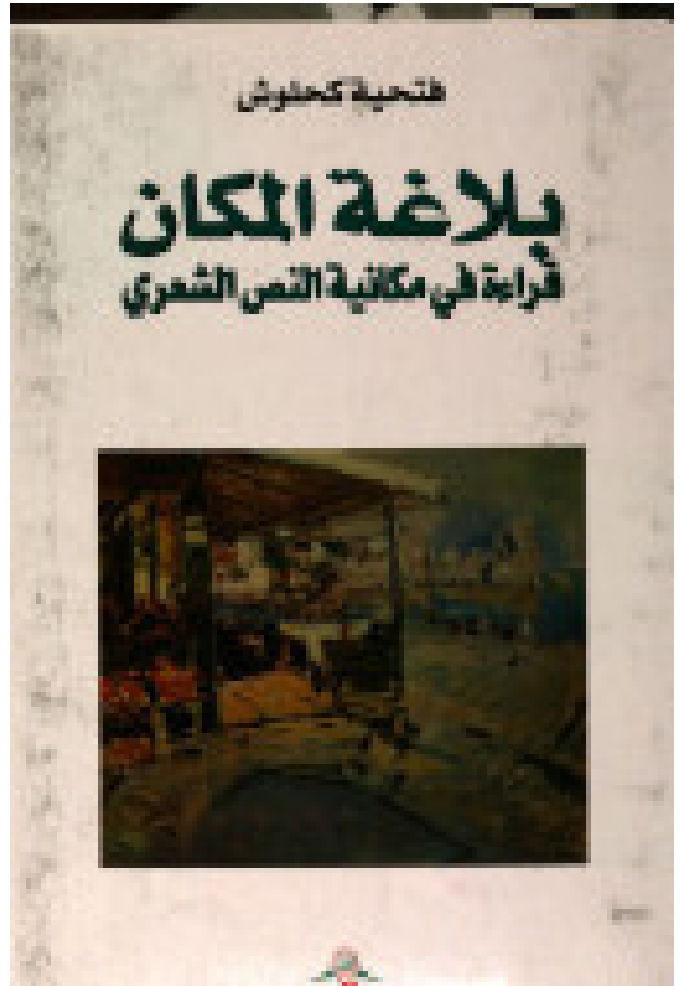
– الرؤية بوساطة الفضاء :

لا أنوي أن اتخذ من المكان مركزية سردية تكشف عن أبعاد الغربة، والنفي وحدود الحميمية والعدوان الذي

نحو المتحف الفني الذي أضفى بعدا جديدا على شخصية المغترب وهي تصنع الجدة التي هي في حقيقته الداخلية يرفضها رفضا قاطعا ولاسيما بحضور مكانية الفن أو المتحف الذي يخالف عرفه الشرقي ، فحضور المتحف وصوره الفني محفزا لخيال المغترب الذي يبحث عن حميمية لوبا ، وفي اللحظة نفسها يرفض واقعا كان يعيشه في بلده، فعنصر المقارنة بين حالة التذوق المعرفي والجمال والراحة النفسي التي يجدها الغربي من خلال الإسقاطات النفسي التي تتمركز في اللوحة مما تشعره بالراحة :

« ذات مرة كان غائصا في الهموم ، منحرف المزاج ، قالت له زميلته في الدراسة اذهب إلى متحف أو معرض سيستقيم مزاجك وتنسى همومك لم يأخذ كلامها على محمل من الجد » (٢٠)

يكشف هذا النص عن بعد النفسي وعدم المبالاة التي يتصف بها المغترب في كونه يسخر من زميلته التي كان المعرض أو المتحف يمثل بعدا نفسيا يشعرها بالتحسن والراحة، فالراحة التي يمثلها المتحف تكمن في حالة السكون النفسي، وتذوق الخيال الجمالي الذي انعكس بصورة سلبية على شخصية المغترب ، إذ حرك المتحف ولوحاته بعدا عمق الألم والضياع ، والفقدان، والنقص . ولاسيما فقدان الحبيبة لوبا ، وفقدان الوطن وما يجسده من حضور أنساني، فلسفته وعمقته حضور اللوحات الفنية ودلالاتها على الفراق والغياب ، فالمتحف مكانا غربيا له حضورا وجمهورا غربيا، وهذا ما يخالف الواقع الشرقي في الوطن ، فهوية المتحف تحمل بصمة غربية تكمن فيها هوية الغيرية أو الآخر المختلف ، ويمكن أن يجسد المكان نوعا من الاتصال ، والاتقاء، والانتماء الجديد ، فالغرفة في قصة الفأر تجسد حالة سكون وراحة أربكها ظهور فأر مسجلا حضوره زائرا غير مرغوب به بالنسبة للغريب ، وكيونة انسجام واتصال مع ريتا فصولت الفأر في غرفة المغترب كشف عن الحالة المزرية في الغربة من عدم الاطمئنان والراحة، والتي حاول الغريب أن ينتصر ويتغلب عليها من خلال إعلان الانتصار على فأر وترويضه لامرأة غربية ، فالغرفة مجال الترويض ومسكن جديد لا يتلائم معه المغترب الا من خلال تأنيثه أنثويا بمعية أشياء الغرفة من دولا ب ، وغيرها فمتن السرد تشكل على أساس تأصيل لبناء ثنائية بين المغترب والمرأة ، فالغرفة حاضنة جديدة



يمثلها الواقع في ما يشبه الاستنساخ واسر التشابه، فإن قانون الميثوس اللغوي السردية يضمم نوعا من الحكاية ، والخرافة، والحبكة والاستعارة ، والخيال، فالمحاكاة تجسد فطنة سردية تتخذ منه رمزا سيميائيا لا يخضع للتنميط والتحديد الواقعي ، إذ يترتب الفضاء في المدونة السردية لسعدي المالح في بعدها الوجودي ، والنفسي، والزمني ففي قصة (فتاة على كرة) يتجسد الفضاء في حالة المتحف الفني:

« لكنه عندما ارتقي درج فوهة الميتر المفتوحة كفم الحوت وسط بحر الناس ، والتقت عيناه بالطابور الطويل الملتف حول سياج حديقة المتحف كالجبل ، تصنع الجد ، واعتبر نفسه واحدا من هؤلاء الناس المتجمهرين بوقار بغية أرواء نفوسهم العطشى بمشاهدة تحف الفن التشكيلي العالمي » (١٩)

يتمظهر في البعد المكاني للمتحف بعدا ، وجوديا ، وانسانيا تسجله حالة النفاق أو التصنع من قبل المغترب الذي وجد نفسه مشدودا ومستلب الإرادة من خلال السير

ووجد نفسه يركض في حقل من الثلج ، تغوص رجلاه عميقا ، يعمل جهده في رفعهما ، يلهث ، يتباطأ ، تتناقل خطاه ...» (٢٥)
ولعل من مفارقات المكان في الغربة أن يسجل حضور المطعم لحظة تعارف وتأقلم، وفراق، وحب :
« قلت في نفسي مندهشا :

— لماذا اختارت هذا المطعم ؟ » (٢٦)

إن قهرية المكان وعنصر المفاجئة والغموض في اختيار المكان يقابله لحظة الفراق الذي يضرر الحب، فالمكاشفة والمواجهة غيرت مجرى الأحداث في كون من تحب تخسره في المكان والزمان نفسه:

رفع الشاب رأسه وأغرق نفسه في عمق عينيها ، وراح يسبح طويلا



:

— أحبك !

ابتسمت الفتاة نصف ابتسامة ، وأغرقت نفسها في عمق عينيها ، وراحت تسبح في الاتجاه المعاكس .

— أحبك !

قال في نفسه (لماذا تبتعد ،) » (٢٧)

يتماهى بعد وفراق الحبيب مع البعد عن الوطن في المقطع السابق لكي يعاضده مكانية الحنين والتوق في الذهاب إلى الوطن من جديد، وأن كان بوساطة رمزية اتخذت من مكانية المطار فعلا مفضوحا يعبر عن قوة الاندفاع للرجوع والعودة إلى الوطن، وأن كانت شروطه القهرية

للحميمية بعد أن كانت مصدر إزعاج (الفأر) :

(وقفنا أمام الدولاب . كان الفأر منهمكا بقرض حافة كتاب ، فما التفت إلى وجودنا إلا وتوقف ، زاغ عينيه الخريزيتين وحدق فينا مليا ، وهو يحرك شواربه الخيطية الطويلة كأنه يتساءل عن سبب اهتمامنا المتزايد به) (٢١)

فضاء الغرفة لم يكن ينطوي على طرف حميمي مثلته المرأة إنما تحول إلى مجال للتأمر والقتل، والحيلة. ويجسد مكانية الحفلة وما تمثله من حالات الفرح والسعادة وفي الوقت نفسه الغربة وعدم المبالاة والصيرورة المتلاشية للمكان والزمان وما ينطوي عليه من فراق سريع :

(الراقصون لم يأبهوا به ، ظلوا يتمايلون ويهزون خصورهم وأكتافهم) (٢٢)

وفي ظل هذا الجو المفعم بالحركة يجسد حضور المرأة (أمل) وما يشي به الأسم من دلالة الأمل بالمستقبل، ومحالة القاص اتخاذ من سيميائية الاسم (أمل) بعدا وجوديا يمثل هوية جديدة للمغترب في كونه يرتبط بأمل العودة إلى الوطن ، أو الحصول على المرأة أو أمل محو ذاكرة الوطن والمرأة كلاهما لكي يكشف عن ولادة سيزوفية تتأقلم مع الوضع الجديد .

ويمكن أن تمثل المرأة (أمل) عنصرا تجريديا يرتبط بالفكرة الجدية أو الإبداع الجديد السايح والمسافر دون توقف :

(قالت أمل :

— أنا سائحة) (٢٣)

فالمفارقة الدرامية أن أمل ترتبط بعلاقة وشيجة مع المغترب في كونها سائحة ودائمة التغيير والسيرورة، وهو ما يرفضه المغترب والمنفي في كونها تحولت إلى ذاكرة استحضرت الوطن الغائب ولو بصورة مؤقتة .

ويمكن أن يجسد المكان في موضع سردي آخر حالة من الانتظار الدائم والترقب كما في قصة (دفء الثلج) :

« مرت سيارة متبخثرة ، لكنها متمرغة بالثلج ، تأملت ندف الثلج تحت عجلاتها في الشارع المحروث في وسطه ، وراحت تتناثر بصمت نظر إلى ساعته ... انشأ يرسم بسبابته صليباً على زجاج النافذة المضرب ، وهو لا يدري أنه يقلد الصليب المرسوم على واجهة الكنيسة المقابلة (٢٤) .

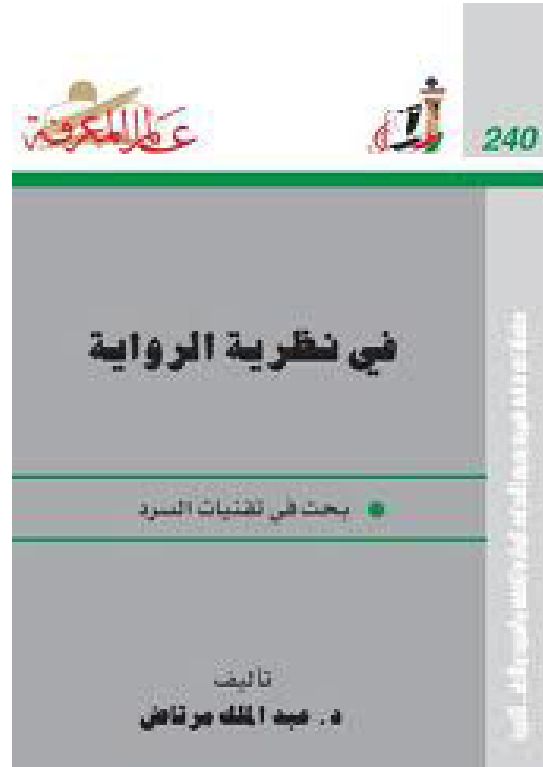
ولكن يمكن أن يتطور الصبر والانتظار المتصل بالإيمان (الصليب المرسوم) إلى لحظة ضياع ، وفقدان نفسي وجسدي :

وخلاصة مما تقدم فإن الاغتراب المكاني والانفصال عن الوطن الذي يشي به مفهوم الهوية السردية في مدونة سعدي المالح يرتبط علائقيا مع معنى أو دلالة النفي و الإبعاد عن الأوطان، ممثلا ضربا من العقاب السياسي تعمل ظروف السلطة بموجبه على عزله وإبعاده - المبدع - قهرا عن الوطن جسديا وروحيا وثقافيا محولة خطابيه، ولاسيما المبدع أو المثقف إلى خطاب هامشي . إذ إن خطاب المثقف أو المبدع يعاني حالة اغتراب ونفي فهو يدرك الواقع عبر تمثيلات أو تصورات ما تتضمن دائما شيئا من التشويه والإزاحة العنيفة للواقع بوصفه واقعا، وبذلك تكون مرجعية المبدع السردية قائمة على أساس غير واقعي وغير وطني، إذ إن جوهرية المبدع منفية في أي وطن بوصفه صاحب نص يمثل الواقع ويشن حربا عليه في الوقت نفسه، ولاسيما إذا كان النص يستشرف أفقا بديلة للواقع، متجلية في حالة المثقف من خلال عدم محايلته مع السلطة، لذلك فإنه يعيش حالة الوسطية في عدمية الانسجام الكامل مع المحيط الجديد ولا قدرته على الانعتاق من عبء البيئة الماضية، وعليه فإنه يكون على الدوام هامشيا ، مما ينطوي على قدر بسيطة من الحرية في سياق ما يعمل وما ينتج ، وبذلك فإن الصيرورة الوعي الإبداعي في الحقيقة نتاج الواقع الجديد واقع ديناميكي مرتبطة بالنفي والإرجاء الدائم لكيونته التي تتجسد في علاقة حميمة بين الوجود والزمان والسرد والنفي مكونة سلطة للمنفي على الكتابة واللغة والسرد مولدا رؤيا حادة توفرها مجموعة مغايرة من العدسات للنظر إلى الواقع الحاضر والمستقبل. فإن حالة النفي أو المنفي والذاكرة يتحايثان في كون ما يتذكره المنفي من الماضي والكيفية التي يتذكر بها يحددان كيفية جديدة في رؤية المنفي في استشراف المستقبل وحضور فكرة اللاعودة إلى الماضي أو الوطن، متبلورة في رؤية الذات المنفية إلى كيانها على أساس انطولوجية المنفى بوصفها سياقاً فارقا في وجوده في فعل خارج عن إرادة المنفي.

أما التمرد الجسدي أو الشهواني ومحاولة أرشفت المرأة فتبلور في فكرة النفي في عملية تغيير المكان وتحقيق الاغتراب الجسدي من خلال تغيير شخصية النساء ودورها، مكونا المنفي والمغترب سلطة على الجسد تعوضه عن الوطن الذي يرضخ تحت سلطة ونظام قمعي، فتحققت عند سعدي المالح الحرية الجسدية في الاغتراب

وسلطته الاقصائية موجودة ، فإن عنصر الحب للوطن يتقلب عليها (الظروف القهرية). إنها الحالة التي تروض بها الغربية عواطف ومشاعر المغترب حتى لو توقفت حركة الزمن أو حركة الطائرات :

« - توقفت حركة الطائرات كليا ، ولف الصقيع السماء الملبدة



بالغيوم ، فيما عدا طريقا دافئة » (٢٨)

تقابل لحظة توقف الطائرات وسكونها لحظة خيالية تشغل على أساس التشويق للقاء الوطن والأحبة، فعنصر التواصل مع الوطن مثلثة المرأة المتجسد في ليلي :

« في الوطن ، كانت ليلي تستقبلني » (٢٩)

يتجلى في هذا المقطع السردية حقيقة تاريخية وزمانية ارتبطت بدور المرأة في الوطن في كونها حالة انتظار دائما للغائب، ودور المرأة في الغربية التي تجسدت في نصوصه السردية بوصفها حالات من الفراق، وعدم الوفاء، مما يتماهى مع حالة السفر الدائم، والترحال، ولاسيما أن لم تجسد المرأة الغربية وطنا أو شبه وطن ينتمي إليه ويستقر، فليلى وما ينطوي عليه أسمها من حضور الوطن، وما يتعالق به من انتظار مستمر لعودة المغترب المؤسسة في ميثوس (بوليسيس) .

والنفي من خلال تكملة النقص والكسرة الأفلاطوني في الفعل الايروسي ، ولكن في المقابل تضخمت عنده هاجس الاستلاب والتعديم الروحي الذي تجسد في الوطن و الذاكرة والسرد . وإن مقاربة الهوية السردية في هذا البحث اتكأت على جانبين في فهم تجربة سعدي المالح السردية المتبلورة في النفي والغربة : جانب سيرري، وجانب لغوي خيالي يرتبط بعالم الوجود السردى ، لذلك فإن أثرية الاغتراب والنفي تحولت في المدونة السردية عند سعدي المالح مقصدية نصية تجلت في الزمان، والتاريخ، والمكان والأرشفة، والوطن ، والمرأة المدونة في فجوات وفراغات النص الإبداعي .

المصادر والمراجع :

- أسرار السرد من الذاكرة الى الحلم ، قراءات في سرديات سعدي المالح ، إعداد وتقديم ومشاركة محمد صابر عبيد ، دار الحوار للطباعة والنشر ، ط ١ ، اللاذقية .
- الأنا و الهو ، سيجموند فرويد ، ، ترجمة محمد عثمان نجاتي، دار الشروق ، ط ٤ ، ١٦٨٤ ، القاهرة.
- بول ريكور الهوية والسرد ، حاتم الورفلي ، دار التنوير ، ط ١ ، ٢٠٠٩ ، بيروت .
- بلاغة المكان ، فتحية كحلوش ، الانتشار العربي، ط ١ ، ٢٠٠٨ ، بيروت.
- بنية النص السردى ، من منظور النقد الأدبي ، حميد لحداني ، المركز الثقافي العربي، ط ١ ، ١٩٩١ ، بيروت .
- تجليات نظرية العنوان ، تاويل قراني في مدونة سعدي المالح السردية ، فاتن عبد الجبار ، منشورات ضفاف ، ط ١ ، ٢٠١٣ ، بيروت .
- جماليات المكان ، باشلار ، ترجمة غالب هلسا ، دار الحرية، العراق ، ١٩٨٠ .
- الذات عينها كآخر، بول ريكور ، ترجمة جورج زنياتي، المنظمة العربية للترجمة، ط ١ ، ٢٠٠٥ ، بيروت.
- الزمان والسرد ، الحبكة والسرد التاريخي ، بول ريكور ، ترجمة سعيد الغانمي ، وفلاح رحيم ، دار الكتاب الجديد المتحدة، ط ١ ، ٢٠٠٦ ، بيروت.
- السرد السينمائي ، خطابات الحكى - تشكيل المكان - مراوغات الزمن ، فاضل الأسود ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ٢٠٠٧ مصر .
- سيميائ العنوان ، بسام موسى قطوس ، وزارة الثقافة، ط ١ ، ٢٠٠١ .

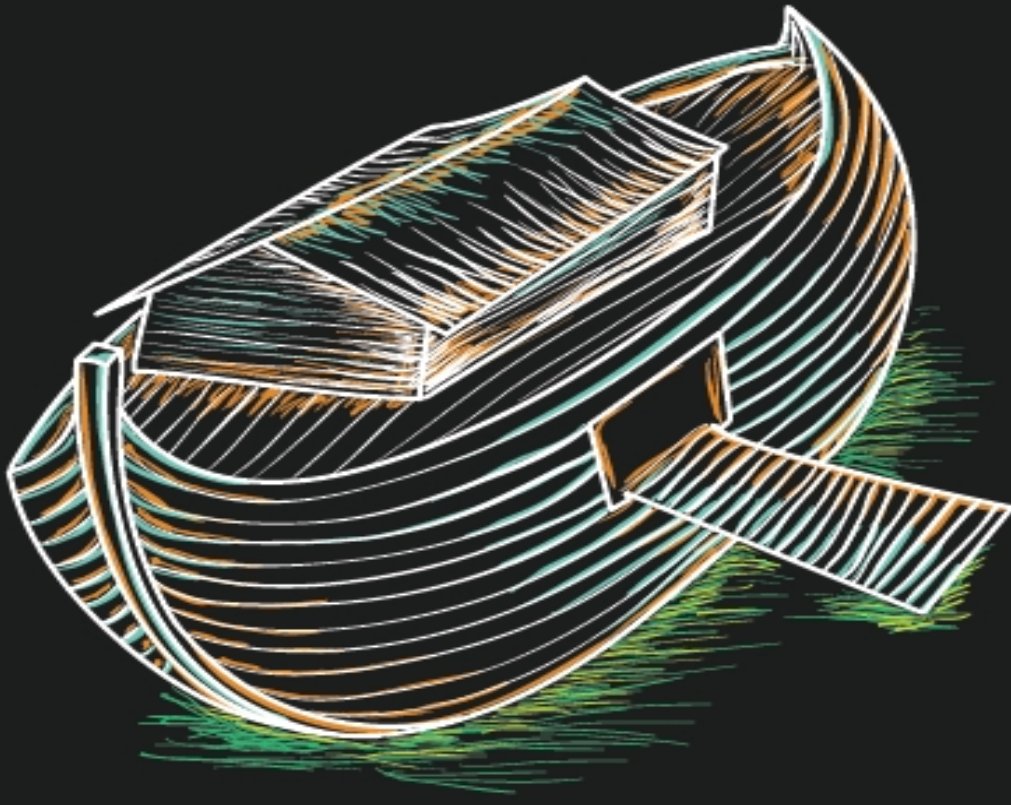
- ، عمان.
- عالم القصة في سرد طه حسين ، احمد السماوي ، التعاضدية العمالية للطباعة والنشر ، صفاقس ، د.ت .
- الفضاء الروائي في الغربة ، منيب محمد البوريمي ، دار الشؤون الثقافية ، ط ١ ، بغداد .
- فضاء النص الروائي ، محمد عزام ، دار الحوار، ط ١ ، ١٩٩٦ ، اللاذقية .
- في نظرية الرواية ، عبد الملك مرتاض، عالم المعرفة، ط ١ ، ١٩٩٨ ، الكويت .
- مدن وحقائب ، مجموعة قصصية ، سعدي المالح ، منشورات ضفاف ، ط ١ ، ٢٠١٣ ، بيروت .
- معجم السرديات ، مجموعة مؤلفيين ، دار الفارابي ، ط ١ ، ٢٠١٠ ، بيروت .
- المعجم الشامل لمصطلحات لفلسفية ، عبد المنعم الحفني ، مكتبة مدبولي، ط ٣ ، ٢٠٠٠ ، القاهرة.
- مفاتيح اصطلاحية جديدة ، معجم مصطلحات الثقافة والمجتمع ، طوني بينيت ، لورانس غروسبيرغ ، ميغان موريس ، ترجمة سعيد الغانمي ، مركز دراسات الوحدة العربية، ط ١ ، بيروت ، ٢٠١٠ .
- الوجود والزمان والسرد ، فلسفة بول ريكور ، مجموعة مؤلفيين ، تحرير ديفيد وورد ، ترجمة وتقديم ، سعيد الغانمي ، المركز الثقافي العربي ، ط ١ ، ١٩٩٩ ، الدار البيضاء .

الهوامش

- ينظر المعجم الشامل لمصطلحات الفلسفة ، عبد المنعم الحفني : ٩١١ ، وينظر بول ريكور الهوية والسرد ، حاتم الورفلي : ١٧ - ٣٤ ،
- مفاتيح اصطلاحية جديدة ، معجم مصطلحات الثقافة والمجتمع ، طوني بينيت ، لورانس غروسبيرغ ، ميغان موريس ، ترجمة سعيد الغانمي : ٧٠٠ - ٧٠٢ .
- ، الأنا والهو ، فرويد، ترجمة محمد عثمان نجاتي: ٢٥ - ٣٢ .
- ينظر بول ريكور الهوية والسرد : ٣٣ - ٣٤ .
- ينظر الزمان والسرد ، الحبكة والسرد التاريخي ، بول ريكور ، ترجمة سعيد الغانمي وفلاح رحيم : ٩٦ - ١٢٢ ، و الذات عينها كآخر ، بول ريكور ، ترجمة جورج زنياتي : ٥٨٨ - ٦٦١ ، وبول ريكور الهوية والسرد : ٣٥ - ٣٦ ، والوجود والزمان والسرد فلسفة بول ريكور ، مجموعة مؤلفيين ، ترجمة سعيد الغانمي : ٢٥٠ - ٢٦٥ .
- الزمان والسرد ، بول ريكور: ١ / ٦٩ - ١٥١ .

- المكان ، فتحية كحلوش : ١٧ - ٣٠ ، وعالم القصة في سرد طه حسين ، أحمد السماوي: ٦٧ - ٧٧ ، وبنية النص السردى ، من منظور النقد الأدبي ، حميد لحداني: ٥٣ .
- بول ريكور الهوية والسرد : ٧٨ .
- مدن وحقائب : ٩ .
- المصدر نفسه : ٨٢ .
- مدن وحقائب : ٣٥ .
- مدن وحقائب : ٥٧ .
- المصدر نفسه : ٦٢ .
- المصدر نفسه : ٦٩ .
- مدن وحقائب : ٧١ .
- المصدر نفسه : ٧٥ .
- مدن وحقائب : ٨٢ .
- مدن وحقائب : ٨٦ .
- المصدر نفسه : ٩٠ .

- ينظر الوجود والزمان والسرد فلسفة بول ريكور ، مجموعة مؤلفين ، ترجمة سعيد الغانمي : ١١ - ١٢ .
- ينظر بول ريكور الهوية والسرد : ٤٧ - ٤٨ .
- سيمياء العنوان ، بسام موسى قطوس ، ٤٥ .
- ينظر أسرار السرد : ٦ - ٧ ، و تجليات نظرية العنوان ، فاتن عبد الجبار : ٢٥ .
- مدن وحقائب ، سعدي المالح : ١٠ .
- مدن وحقائب : ١٦ .
- مدن وحقائب : ٣٤ .
- المصدر نفسه : ٣٦ .
- مدن وحقائب : ٤١ .
- ينظر على سبيل المثال لا الحصر قصة مريم ، وأمل، و عطل مفاجئ في مطار ميرابيل ، ينظر مدن وحقائب : ٥٥ ، ٤٣ ، ٨٣ .
- ينظر الفضاء الروائي في الغربية ، منيب محمد البوريمي: ٢٠ - ٢٩ ، وفضاء النص الروائي ، محمد عزام: ١١١ - ١٢٠ . ومعجم السرديات، مجموعة مؤلفين: ٣٠٦ - ٣٠٨ ، والسرد السينمائي ، خطابات الحكى - تشكيل المكان - مراوغات الزمن ، فاضل الأسود: ١٥٨ ، و في نظرية الرواية، عبد الملك مرتاض: ١٤١ - ١٦٢ ، وجماليات المكان، باشلار ، ترجمة غالب هالسا : ٧ ، وبلاغة





ماركوز

المقاربة الجمالية في فلسفة ماركوز

د. آمال علاوشيش.

- قسم الفلسفة.

جامعة الجزائر

كثيراً ما شكّل الفن بمُختلف صوره وأشكاله أداةً لتحقيق الحرّية والانفلات من قلق الحياة والوجود وذلك من خلال القوّة المُتخيّلة أو البُعد الجمالي، فهو وإن كان يُناقض العقل فإنّه يُحرّر الحواسّ التي بدل أن تُدمّر الحضارة تساهم على العكس في إنمائها وجعلها أشدّ دقة، وقد أشار سيجموند فرويد S Freud (١٨٥٦-١٩٣٩) إلى المُخيّلة باعتبارها ملكة تعمل على نسج تصوّرات يُعبّر عنها العقل الباطن أو مكبّوتات اللاّشعور، وذلك عندما ارتأى أنّ الخبرة الواعية هي مُجرّد سطح للنشاط الوجداني والعقلي للإنسان، وأنّ حالاته الشعورية ليست سوى أفعالاّ منعزلة أو شذرات من الحياة النفسية الشاملة، هذه الأخيرة تقوم في أساسها على اللاّشعور، لهذا كانت الظواهر النفسية في نظره تنبعث من قوى حيوية تعتبر طاقة تصدر عنها ظواهر الحياة، متمثلة في غريزتين، الأولى غرائز الجنس أو الحبّ (Eros) التي تسعى إلى اللذة والإشباع فتتجنب الألم الذي يبعث توتراً تتم إزالته أو تخفيف شدّته، والثانية هي غريزة الهدم أو الموت (Thanatos)، فالحضارة قمعية لأنها تُضيّق الخناق على الغريزة الجنسية وتأخذ قسطاً من طاقتها لتوظفه في خدمة المجموع، في الوقت ذاته الذي تعمل فيه على الحدّ من الغريزة التدميرية لدى الإنسان.

نظر مُغايرة في انهيار قيم وزعزعة مُعتقدات، وبالتالي في تحميل الإنسان المُعاصر هُموماً تفوق طاقة احتماله، فهذه الحضارة كما يقول فرويد إليها يُعود مصدر شقاءه، ولهذا فهي مُدانة بشكل كبير رغم إيجابياتها التي لا تُنكر، حيث تمكنت البشرية بفضل التطورات الخارقة التي أحرزتها في العلوم وتطبيقاتها التّقنية المُختلفة أن تضمن سيطرتها على الطبيعة مُحققة بذلك سعادتها، إلا أن هذه السيطرة لم تكن الشرط الوحيد أو الكافي للسعادة .

لقد عرفت حضارة الإنسان المُعاصر انحرافات بعد الحرب العالمية الثانية بشكل خاص، فالفرديانية (l'individualisme) التي يعتبرها الكثيرون من أبرز إنجازات الحداثة (la modernité)، إنما عملت في الواقع باسم الحرية الفردية في مُستوياتها المُختلفة على عزل الإنسان داخل إطار ضيق أو قوقعة، وقطعته بذلك عن جذوره الأخلاقية القديمة، مُجرّدة إياه من كل مثل أعلى وحولته إلى كائن مُكتفٍ بذاته مغلقٍ عليها وبلا أفق مستقبلية.

إن خيبتنا في العالم حسب شارل تايلور ترتبط أساساً بظاهرة العقل الأداة (la raison instrumentale)، حيث صرنا نعتبر كل شيء بما في ذلك البشر أدوات طيعة تخدم مصلحتنا وغاياتنا مهما كانت، وأصبحت رغبتنا في تحقيق إنتاجية أكبر هاجسنا الأوّل إلى درجة أن السيطرة التكنولوجية أفقدت مُحيطنا الإنساني ثراه وعمقه وحتى صداه .

هذه العقلانية الأداة كما سيصفها ماركوز تشكّل في الواقع خطراً كبيراً، لأن المجتمع الصناعي المُغلق إن كان يبدو أنه يمنحنا مزيداً من الحرية إنما يعمل في الواقع على التضييق من اختيارنا بأن يُحولنا إلى عبيد لنمط معين من الحياة يفرضه علينا، والحضارة التي يُمثلها تعيش تناقضاً داخلياً، فعقلانياتها تميل من جهة وتبحث عن الكمال التقني، ومن جهة أخرى تبذل جهد طاقتها لتحبس هذا الميل في المؤسسات القائمة وهو التناقض الذي يسمه بها ويعده الصفة اللاعقلانية لعقلانياتها، معبرة من خلال ذلك عن عقلنة مُدهشة تخفي لا عقلانية شرسة.

لقد تمكّن المجتمع الصناعي من أن يُحقّق السيطرة على الطبيعة بفضل العلم والتكنولوجيا، وعلى الإنسان أيضاً بأن حوله إلى مُجرد مُستهلكٍ لمنتجاته تتنامى احتياجاته باستمرار، هو الذي كان يُناضل من أجل البقاء فقط، وأدّى ارتفاع مستوى حياته عن طريق التنظيم العلمي للعمل

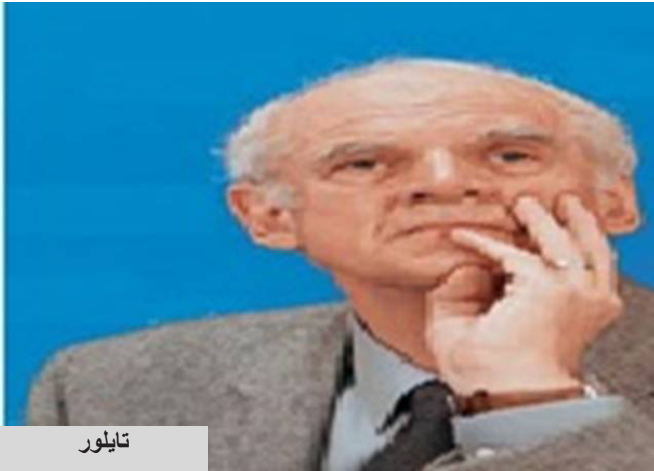


أودرنو

أما الفنّ عند ثيودور أدورنو T. Adorno (١٩٠٣-١٩٦٩) فقد كان دعوة صريحة لتفتح الحواس والانفلات من أسر السلطة القائمة للحصول على السعادة وبالتالي أن يصبح محض وسيلة يُحتمى بها ضدّ غزو الحياة الاستهلاكية، وهو ما سيُتضح بجلاء عند هربرت ماركوز H. Marcuse (١٨٩٨-١٩٧٩)، حيث تكون مُناهضة الواقع والتعبير عن المكبوت والقدرة على الاحتجاج ضدّ القمع المُمارس داخل المؤسسات السياسية والاقتصادية من بين أهم أغراضه وغاياته.

في هذا السياق ستحاول هذه الورقة البحثية استجلاء مفهوم ماركوز عن الفنّ باعتباره بديلاً أو تعويضاً وعزاءً عن الواقع القائم، وذلك من خلال بحث الأسس الفلسفية للنظرية الفنية عبر منهج تحليلي نقدي، خاصة وأنه وجه نقداً لأفكار عصر التنوير من أجل وضع نظرية نقدية للمجتمع تربط بين الفكر والممارسة، مُبتدئاً بنقد المجتمع التكنولوجي ووضعية الإنسان المُعاصر في ظلّ النظامين الرأسمالي والاشتراكيّ على حدّ سواء، باحثاً عن استراتيجية ثورية لتحريره جاعلاً من الفنّ إحدى عناصرها الأساسية.

لقد اتخذت الحضارة الغربية ملامح عديدة تجلّت في اقتصاد السوق، ظاهرة تقسيم العمل، تزايد مُعدّلات الثروة، اشتداد الفقر واحتياج المنهج العلمي بتطبيقاته مجال الصناعة، وكذا نموّ الرأي العام. هذه الملامح التي وإن بدت في مجملها أنها تشكل عناصر إيجابية، إلا أنها في الواقع تسببت من زاوية



تاييلور

قبل السياسة عن طريق التحكم في الحاجات والتدخل حتى في صميم الحياة الحميمة للفرد، وإذا كنا قد تحدثنا من قبل عن الفردانية وكيف أنها تشكل بمعنى معين خطراً في المجتمع الغربي عند تاييلور، فإن الواقع الذي يعيشه الإنسان حسب ماركوز إنما قمع كل فردية بأن اختصر حرّيته في القدرة على الاختيار بين تشكيلة من البضائع، ومن البديهي أن من يختار سادته يظل عبداً دائماً، فالرقابة الاجتماعية نجحت في أن تسلب من الفرد أعز ما يملك وأن تحوله بفضل العقل الأداتي، إلى مجرد مُستهلك يتعرّف على ذاته من خلال ما يملك، وصار يعيش في ظل امتثالية مطلقة هي نتيجة لنوع من التكييف المذهبي والأيديولوجي الذي تمارسه المؤسسات الاجتماعية.

هذا العقل الأداتي بالنسبة إلى تاييلور حدّد وضيق بشكل لا يُستهان به من قدرتنا على الاختيار، وأصبح وسيلةً تهدّد حريّاتنا الفردية والجماعية على حدّ سواء، وأصبحنا عاجزين عن أن نستبقي لأنفسنا نظاماً من الحياة خاصاً لا يكون نسخة جاهزة وعاجزين عن تحديد غاية أو هدف نسعى إلى تحقيقه، وفي هذا السياق فإن المثل الأعلى الذي تمّ التّكرّر له إنما يُستمد من ثقافتنا المعاصرة التي ليست بخير، إلا أنها تملك أصالة (authenticité) لا ينبغي تضييعها برغم ما تحتويه من سلبيات – وهذا ما يصبّق على كل ثقافات العالم – ونحن في نظره أحوج ما نكون إلى بذل جهد يُصَبّ في هذا الإطار، حتى يتدفّق هذا المثل من جديد وتعود إليه الحياة فيساهم في تقويم وإصلاح توجهاتنا، وأصالة الثقافة هنا لا بد أن تأخذ بُعداً أساسياً هو الاعتراف بالاختلاف (la différence) والتنوع (la diversité)، وهو ما يعني الاعتراف (la reconnaissance) بالآخر.

إنه ممّا يُسيء إلى الحداثة في المجتمعات المعاصرة

وتقسيمه وكذلك زيادة إنتاجية المشاريع الاقتصادية التي انعكست لا محالة على المستوى السياسي والثقافي، إلى استغلاله بإخضاعه إلى نوع من الرقابة الاجتماعية ذات الطابع الاضطهادي المقنّع، مفرزاً بذلك نوعاً من ثقافة الإجماع الجماهيري.

إنّ عالم التّقدم الصناعي في مجموعته حسب ماركوز خلق مُجتمع قمع وسيطرة عندما قام بقمع المواهب الإنسانية وحوّل دون تفتحها الحرّ، حيث يتحكم جهاز الإنتاج في كل شيء على المستوى المادي والفكري على حدّ سواء. إنّه مُجتمع «أحادي البعد» (unidimensionnel) يصبّب الإنسان داخل قوقعة لا مخرج منها تجعله يعيش داخل نوع من النمطية (standartisation)، مُجرّداً إياه من كل رغبة أو طموح في التّغيير أو التحرّر، والحقيقة أنّه بذلك جعله يعيش واقعاً وهمياً مُتصوراً مع الأسف أنّه الواقع الفعلي، فحاجاته مُصطنعة اصطناعاً ومفروضة عليه فرضاً بفعل إصرار أساليب الدعاية والإعلان الكاذب، اللذان يُوهمانه من خلال حرية الاختيار بين ما يستهلكه من البضائع بأنّه حرّ، وكأنّه بذلك أصبح سيّداً بينما هو في واقع الأمر عبد لأسياد جُدد من طراز حديث.

هذه الحاجات الكاذبة فينظر الفيلسوف تفرّضها مصالح اجتماعية خاصة ومن شأن تلبيةّها أن يكون مصدر يُسر للأفراد إلا أنها إنّما تُحقّق سعادة أو رفاهاً في الشّقاء، من ذلك مثلاً الترويح عن النفس واللّهو والاستهلاك المُفرط حتّى على مُستوى الغريزة.

إنّ مثل هذا المجتمع هو مجتمع خطر (dangereux)، خطر (danger) لا بدّ منه لبقائه، الأمر الذي يدفع إنسانه بأن يقبل بالعيش على حافة الهاوية وبأن يبلغ التّذبذب عنده ذروة الكمال، ويتقبّل بذلك فكرة إنتاج وسائل التدمير إنتاجاً سلمياً، الأمر الذي جعل اقتصاد المجتمع يتكيّف لا محالة مع المتطلبات العسكرية مُنذراً بذلك في كل لحظة بحرب ما.

لقد أصبحت التكنولوجيا هي أداة السيطرة بدلاً عن العنف كما في الماضي، وهنا تظهر الأصالة في استخدام التقنية بدل الإرهاب، وهي في الوقت الذي تُحسّن فيه من ظروف الحياة وإمكانيات الوجود تمتصّ قوى التّغيير والمُعارضة فتبطل بالتالي جدوى كلّ احتجاج أو تغيير، مُحولة من خلال ذلك جهاز الإنتاج إلى نظام شمولي (régime totalitaire)، وصار الحديث عن حياد التكنولوجيا (neutralité de latechnologie) محض شعار أجوف، وهو واقعٌ استبداديّ خلقه الاقتصاد



غرامشي

في نظر الفيلسوف وسط إحصار يجتاحنا ويقودنا حينما شاء، حيث حوّل التنظيم الشامل للوجود (l'organisation de l'existence) حياة الإنسان إلى مجرد وظيفة يؤديها للمجتمع ككل، ملغياً بذلك كل فردية يتمتع بها، الأمر الذي نجم عنه صراع بين إرادته وبين ما تقتضيه هذه الحياة الحديثة القائمة على حسابات دقيقة وعقلانية صارمة وكأنها تحاول بذلك تخطيه وتحطيمه، هذا إلى جانب ما أفرزته ظاهرة الآلية (machination) التي شملت العالم والتي فقد في خضمها كيانه بأن حوّلته إلى مُستهلك لمنتجات التقنية التي في الوقت الذي يُلَبّي فيه حاجاته المتزايدة تفقده لذة الاستمتاع بها لأنه ينتظرها باعتبارها ضرورة، فهي مجرد سلعة لا يكثر لها ممّا اختصر وجوده بذلك في مجرد عمل استهلاكيّ لجديد سرعان ما يَبْلَى ويكتنفه النسيان .

في مثل هذا العالم يختفي الأفراد المتميزون لأنّ قيمة الفرد أصبحت تكمن في قدرته المتوسطة على الإنتاج، ويمكن الاستعاضة عنه بغيره أياً كان وحينها يفقد كيانه وإنسانيته ويعيش يوماً بيوم بلا هدف أو غاية. واقع أفرز حالة قلق تحوّل تدريجياً إلى شعور مسيطر يحاصر الإنسان من كل الجوانب وينتابه في كل اللحظات، فالناس أبعد ما يكونون عن راحة البال وهُدوء النفس لأنّ التنظيم الآلي أفقدهم الاطمئنان، فقلقهم هو من كل شيء، قلق على الصحة والمركز الاجتماعي والعمل بل وعلى الحياة نفسها. لقد فصل تسلط الآلة العامل عن الإنسان وأفقده وجوده، لأنّ نمطية الإنتاج وأسلوب العمل في المصانع أصبح أسلوباً في الحياة أيضاً

أن تقع في فخّ النرجسية (le narcissisme) أو أي شكل من أشكال الأنوية أو مركزية الذات (égocentrisme). إنّ اكتمال الذات الفردية لا يتحقّق بالنسبة إلى تاييلور إلا عن طريق الحوار (le dialogue)، حوار مفتوح مع الآخر الذي وحده يسمح باكتشاف الهوية، والحاجة الملحة في عالمنا المعاصر اليوم هي إرضاء هذه الرغبة في اعتراف الآخر بنا، وينبغي الإشارة في هذا السياق إلى أنّ مُصطلح «الاعتراف» مفهوم قديم له أثر واضح في فلسفة الكثيرين أمثال روسو (Rousseau 1712-1778) وهيغل (Hegel 1770-1831).

هذا، والفردانية التي تُساهم في التّقدم الحقيقي للمجتمع هي تلك التي تجرّنا بهذا المعنى إلى التشارك مع الآخرين، وتتجنب اعتبارهم مجرد أدوات نرتبط بها بشكل مؤقت عابرون تنتهي منها فور انتهاء المصلحة، وحدها هذه الطريقة تسمح بتكامل الذات (l'épanouissement) وازدهارها وتفتحها.

إنّ سيطرة العقل الأداتي بالنسبة إلى تاييلور من شأنها أن تسم تكنولوجيا العصر بالسيطرة وكأنها تضعنا بذلك داخل قفص حديدي كما يقول، فهي تُضعف مُقاومتنا من جهة وتقودنا بطريقة لا شعورية إلى اعتبارها معايير (normes)، وهو وضع يُمكن تجاوزه عندما نعي أنّ حريتنا الحقيقية إنّما تكمن في قدرتنا على تحديد شروط وجودنا والتحكّم فيها بسيطرتنا عليها، وبخاصّة وأنّ فكرة السيطرة تستهويننا، فلا يمكن أن ننكر ما للتكنولوجيا من أثر إيجابي على حياتنا وبوسعنا لهذا السبب بالذات أن نجد لها إطاراً جديداً يندرج ضمن أخلاق الرفق (l'éthique de bienveillance) التي تخدم الإنسان باعتباره كتلة من دم ولحم وليس مجرد آلة، والمعنى هو العودة إلى أصولنا الأخلاقية .

إنّ أكبر خطر يحدّق بالمجتمعات الغربية والذي يُعدّ نتيجة للنزعة الفردية هو تحوّلها إلى مجتمعات مُتَشَتِّطة (fragmentées) يصعب على مواطنيها أن يشعروا بانتمائهم إلى بعض بوصفهم جماعةً سياسية، وهو مأزق لن يتسنى الخروج منه إلا إذا أمكن للدولة أن تُعيد لهم الاعتبار وتدمجهم من جديد في العمل السياسي برمته.

في السياق ذاته يندرج النقد الذي قدّمه كارلياسبرس لهذه الحضارة في كتابه: (lasituationspirituellededenot: retemps 1930)، حيث نلمس منذ المقدّمة أنّ الإنسان المعاصر في نظره يشعر بالعجز والضيايق نظراً لما يواجهه من حدود يفرضها العالم من حوله، ويكشف أنّ غروره جعله يعتقد أنّ بوسعه أن يفهمه ويسيطر عليه، فنحن نعيش



فرويد

إليه؟

لقد ميّز ماركوز بوضوح في نقد المجتمع الصناعي بين الحاجات الحقيقية والحاجات الكاذبة، الأولى تُحقّق رفاهاً في الشقاء» لأنها تقدّم سعادة وهمية تُوحى بها الدعاية الملّحة، وفي هذه الحالة يخضع الفرد إلى رقابة خارجية، ومما لا جدال فيه أنّ تلبية الحاجات الحيويّة من ملابس ومطعم ومشرب ينبغي أن يتحقّق بلا قيد أو شرط.

بالإضافة إلى ذلك هناك خطر أكبر يعاني منه الفرد في المجتمع وهو وقوعه في فخّ العبوديّة، فحرّيته تختصر في « الاختيار بين تشكيلة كبيرة من البضائع والخدمات... »، لأنّ الاختيار نفسه خاضع للرقابة الاجتماعيّة القائمة على عنصر التّمويه، الأمر الذي جعل الناس يتعرّفون على أنفسهم من خلال بضائعهم ويجدون جوهر رُوحهم فيما يمتلكونه من آلات وأدوات أنيقة من آخر ما ابتكرته التّكنولوجيا، والنّتيجة مُعاناتهم من ظاهرة الاستلاب (Aliénation) والتّشويّ (Réification)، فقد تراجع دور العقل أو الفكر الذي بمقدوره وحده أن يُعارض الوضع القائم بحيث أصبحت كل محاولة للهروب أو التّصل من النظام، هي هروب داخل النّظام نفسه الذي أنتج وعياً زائفاً عندما جعل المُنتجات هي ما يكيّف مذاهب الناس وأفكارهم، وينتج عن ذلك كما يقول ماركوز تكوين « الفكر والسلوك الأحاديّ البعد... »، فالفكر باعتباره يُمثّل قوة العقل النّقدية يُشكّل التّهديد الأكبر لمجتمع السيطرة، بذلك صار الفرد يُراقب نفسه من الداخل بحيث يشعر بعجزه من

مُتسبباً بذلك في ضياعه الأكيد وسط عالم خلقه بنفسه وراح يُعاني منه ويتمّ ابتلاعه بداخله ليعيش في عدم محض. إنّ الفرد في هذا المُجتمع حسب ماركوز يعيش في حالة استنفار وتعبئة لأنّ دولة الرّفاه التي يحيا في ظلّها هي دولة حرب، والمجتمع هو مجتمع دفاعي «فالعُدوّ ماثل وحاضر أبداً وهو لا يُعلن عن وجوده عرضاً في أوقات الأزمات، بل هو حاضر في حالة الأشياء العاديّة...»، والمعنى أنّ الفرد يخضع لسياسة التّخويف التي تجعله منقاداً للمؤسّسات لأنّ استقراره وأمنه يكمن فيها، ويضرب حينها بقناعاته عرض الحائط ويعيش واقعاً إرهابياً حقيقياً تحت غطاء حضاريّ يلمع، فقد اختلق خطر الإبادة بنفسه وفي مقدّره أن يتجنّب ويتلافاه ولكنه بات جزءاً لا يتجزأ من عدّته العقلية والماديّة، بل إنّ خطر الإبادة هذا كما يقول ماركوز خلق رباطاً اقتصادياً وسياسياً بين عدوّ مُطلق ومُستوى مُرتفع من الحياة. إنّ التّهديد بالإبادة والتّدمير إنّما صار في الواقع يُشكّل ضريبة للتّقدم الذي أحرزته الحضارة وانتفعنا بنتائجها وكأنّه شرط ضروريّ للاستمتاع والفرح.

والمعنى أنّنا صرنا نعيش في عالم خالي من القيم، قيم الخير والجمال والعدالة والسلام، بل هي قيم تحوّلت إلى مُثُل عليا أو أفكار ميتافيزيقية لا صلة لها بواقع الإنسان لأنها عاجزة عن مواجهته أو التّكيف مع مُستجدّاته. في هذا الإطار تتجلى بوضوح أزمة الإنسان المعاصر عند ماركوز الذي حوّله التّكنولوجيا إلى أداة وقد يكمن الحل في جعل التّكنولوجيا الاضطهادية والتّدميرية تبلغ مُنتهاها أي حُدودها القصوى حيث يستحيل عليها إحراز أيّ تقدّم، حينها فقط سيحصل الوعي بمحدوديتها وعجزها وتبدأ بالبحث عن بديل يتجاوز الغايات النّفعيّة، إلّا أنّ ذلك قد يتحقّق لها بعد فوات الأوان، وكما يرى ماركوز فإنّ الحل الذي ارتأه الإنسان الغربي هو في التّسامي (sublimation) عن طريق الفنّ عليه يجد التّعويض المناسب لمُعاناته.

هذه الحضارة الصناعيّة كما سيصفها ريمونارون R. Aron (١٩٠٥-١٩٨٣) في كتابه: *Les sociétés modernes* فيشكّليهما الرأسماليّ والاشتراكيّ، لا يُمكن أن تُوصف بالسّوء كلبية لأنّ التّقنية والعلم إنّما نتائجهما رهينة باستعمالتهما من طرف الإنسان، وبالتالي فإنّ القوّة المتنامية التي يزداد تحصيله لها يوماً بعد يوم والتي جعلته مالكاً وسيّداً (maitre et propriétaire)، تجعله وحده المسؤول عمّا سيكون عليه مُستقبله، والسّؤال الجدير بأن يطرحه على نفسه هو: ماذا تعني العقلنة العلميّة بالنّسبة

مُستوى لا يملك الأفراد أي رقابة عليه فأمسى السباق نحو التسلح واقعاً ملموساً صارخاً، حوّل العلماء والتقنيين إلى مجرد أدوات ومستخدمين، أي أجراء في ظل نظام صناعي.

هذا، وحتى نكون موضوعيين في عرضنا لموقف فيلسوفنا لا بدّ أن نشير إلى أنّه في تحليله للمجتمع الصناعي لم يستثن المجتمعات الاشتراكية، لأنّ واقع الإنسان ومُعاناته من طراز واحدٍ بذليل أنّه يسمّلُ التصنيع الذي عرفه الاتحاد السوفيّاتي بالطابع الإرهابيّ لأنّه تطوّر في «شروطِ التعايش العدائيّ»، فالإنسان فيه عرّف تقدماً تقنياً ورغداً في العيشواضحين، ولكنّ ذلك كله تحت شبح التهديد بحرب نوويّة من جهة، ودفع ثمنه تكريس الوضع القائم والحيلولة بذلك دون أيّ محاولةٍ في التغيير، فعاش الفرد وهم التحرر مُعتقداً أنّه الحرية بالذات.

لقد خلقت وتيرة الإنتاج المتسارعة وكميّة السلع المنتجة تعاضماً في الاستهلاك أفرز كما يقول «موقفاً عقلياً من الامتثال للتكنولوجيا»، مُحققاً بذلك حياةً رغيدةً تعبّر عن سلوكٍ أحاديّ البعد يخلق قوى الثورة والمعارضة ويحوّل دون ميلادها لأنّ استشعار مثل هذه الحاجة غير مُبرّر ما دام الأفراد تمّ تكييفهم وفقاً لهذا الاتجاه.

إنّ مجتمع الرفاه كما يسمّيه ماركوز هو مجتمع حرب، مجتمع دفاعيّ يعتبر العدوّ حاضراً في كل لحظة، يجعل الناس في حالة تعبئة واستنفار دائمين نظراً للوضع الذي يُفرزه، وضع ينذر بالتهديد المستمرّ لمواجهة الخطر الخارجي المزعوم في أيام السلم كما في أيام الحرب مُعتبراً ذلك حاجةً حيويّة، فيؤدّي الإعداد للحرب النووية الشاملة إلى اندلاعها، وهذا أفدح خطر يتهدّد المجتمع.

لقد أصيب المجتمع الصناعي كما يرى الفيلسوف بنوع من الامتالية، وأصبح ضميره مرتاحاً بل وسعيداً حتّى أثناء الحرب، لأنّها حرب تُشنّ ضدّ البلدان المتخلفة وكان من يُعانيها ليسوا من البشر فأصبحت بذلك رفاهاً، وأبشع ما في الأمر أنّ التناقض أصبح عملةً مُتداولةً مقبولةً بل وشرطاً للتكيف مع مُعطيات مُجتمع «يلعب مع التدمير ويُسيطر تكنولوجياً على الفكر والمادة»، بذليل أنّ استعمال عبارات مثل «طاقة تدميرية مريحة» أو «القنبلة النظيفة» صار أمراً مألوفاً وطبيعياً بفعل إلحاح الدعاية والإعلان، والمعنى بروز لغة سلبية يبتكر ألفاظها رجال السياسة تنوّم وتوحي بما يُريدونه هم، وتكون بذلك لغة فكر

تلقاء نفسه إذا أبى الامتثال لما يُمليه عليه المُجتمع. لقد جعل المجتمع المُتقدّم من التقدّم العلمي والتقني أداةً للسيطرة، علماً أنّ غايتها الأساسية هي تحسين ظروف حياته الإنسان بأعلى درجة ممكنة، بحيث يتمّ تجاوز ميدان الضرورة وتلبية كل الحاجات في زمن يسير، وفي هذه الحالة حسب ماركوز «يتّجه نضال الإنسان نحو امتلاك الطبيعة وتنظيمها سلمياً».، والمقصود من ذلك أنّ كفاح المرء ضدّ الطبيعة جعله يعمل على تدميرها بسرعة مذهلة من خلال الإنتاجية المفرطة التي تقوم على الاضطهاد والقمع مُهدداً في الآن نفسه حياته واستقراره النفسي والسلمي، لأنّ التغيير الذي يُحقّقه التقدّم هو تغيير داخل نظام مُعيّن لا يمكن الخروج عنه بسبب الرقابة المفروضة من جهة، وبسبب تكيّف الناس مع الوضع القائم من جهة أخرى، بحيث تمّت السيطرة الفعالة على الطبيعة وعلى الإنسان حقاً.

هذا، وفي السياق ذاته يعتبر ماركوز أنّ المجتمع الصناعي هو مجتمع رفاه وتبذير وحرب في وقت واحد، بذليل أنّ اقتصاده على صلة وثيقة بنظام عالمي من التحالفات العسكرية، حيث الصناعة تحتل مكان الريادة حتّى تلبّي طلبات التسلح لأنّ الوضع المعيش هو وضع تهديد بحرب أو عدوان قد يندلع في أي لحظة، ممّا يعني أنّه تمّ تحويل اهتمام الجماهير وتعبئة طاقاتها في اتجاه واحد هو ضمان أرفع مستوى للحياة عن طريق زيادة الإنتاجية العسكرية بشكل خاصّ ما يترتبها خطر الحرب النووية، وبالتالي لم يبق لها من مجال للتفكير في واقعها الداخلي الذي يشدّ تازماً تحت غطاء التقدّم والرفاهية، والمعنى أنّه لا مجال لأن يحصل التغيير المُنتظر، فيكون الاقتصاد الاستهلاكيّ بهذا المعنى قد أفرغ وسائل المعارضة من كل محتوى ثوريّ مناقض لمصالحه، بل وصيرها أداة تكرّسه فتمنّحه فرصاً أكبر للسيطرة والتحكم، وهو ما يتجلّى في التأثير عن طريق الدعاية بأوسع معانيها. هذه الدعاية التي ستحتل عند يورغن هابرماس (Habermas 1929) أهمية بالغة في الدولة المعاصرة ومؤسساتها، تبسط به نفوذها وتمرّر أفكارها متوغلةً بذلك في أبعاد الوجود الخاص حتّى أعماقه القصوى.

إنّ الوضع الاجتماعيّ كما يفهمه ماركوز يعكس واقعاً يُهدّد السلم في كل لحظة، باعتبار أنّ القرارات التي ترتبط بالحياة والموت والأمان الشخصي والقومي، تتخذ على

للإنسان على الإنسان، وهي من خلال ذلك تجعل مُعاناته تبدو وكأنها واقع طبيعي عقلائي، فهو-الإنسان- فاقد لحرّيته من دون أن يشعر وكأنه بذلك يدفع ضريبة التقدم التقني الذي تحقق له، وقوة التكنولوجيا التي كان بوسعها تحريره عن طريق تحويل الأشياء إلى أدوات أصبحت عبءًا وعائقًا في وجه التحرر من خلال تحويل البشر إلى أدوات، وكان العلم من خلال ذلك اتخذ وسيلة لتعزيز ظاهرة السيطرة وبالتالي فقدان الشعور بالأمن والسلام. هذه الوسائل والأدوات التي ينبغي أن تستعمل بروح إنسانية وبإدراك لمصادر الحياة والسعادة، هذا الإدراك الذي بدوره قد نخلق من غير قصد منا سجنًا جديدًا قد يكون عادلاً لأنّ بوسع الجميع العيش فيه لكنه مُمل وموحش خالي من المتعة وميت روحياً.



هوركهايمر

لقد أصبحت اللاعقلانية الشاملة والمدمرة سمة للحضارة المعاصرة في نظر ماركوز، والإنسان الذي يحيا فيها محكوم عليه بالانقياد والإذعان لقوى الطبيعة من جهة وفقدان الذات من جهة أخرى، ومعنى ذلك أنّ المجتمع قد أحكم السيطرة عليه وعلى قدراته وطوّعه بأن أعاد تشكيله كما يُريد له هو، محوّلًا إيّاه إلى مخلوق مشلول العقل والإرادة.

والمعنى ممّا تقدّم أنّ حرية الإنسان في المجتمع الصناعي ضاعت بل ضيّعت، حيث تمّ ترويضه على خشيته خاصّة وهو يعيش تهديد الحرب الذي أصبح يشكل كابوساً يُخيم على حياته ويزيد من شعوره بالخوف، وملجؤه الوحيد أي

أحادي البعد أو (لغة مقلّدة) مُغرصة، حيث اصطبغت باستعمالات أفقدتها مضامينها الروحية وأبعادها الشعورية الإنسانية لتصبح لغة استهلاكية، وهو ما يظهر بجلاء في لغة مُحترفي السياسة وصُناع الرّأي العام، لغة أصبحت بلا أبعاد وبلا تاريخ.

هذا، ولا بدّ في هذا السياق أن نتمعّن في مسألة «حياد التكنولوجيا» أو «حياد العلم»، الأمر الذي يُثير بدوره إشكالية موضوعيّة العلم باعتباره مجهوداً فمنتوجاً بشرياً. إنّ الطبيعة تشكّل الموضوع الرئيس للعلم، فهو يجدّ في استكشاف قوانينها وعلل ظواهرها من خلال تحديد العلاقات المنطقية بين أجزائها باحثاً عن تكميمها في الوقت ذاته، مُستبعداً بذلك كل الاعتبارات القيمة الإنسانية والأخلاقية والدينية، هذه الأخيرة كما يقول ماركوز ليست أكثر من «مثل عليا»، لا تفلّح من قريب أو بعيد عالم الحياة القائم، وتُحافظ في الوقت نفسه على قيمتها بالرغم من أنها تُنتهك وتُنقض يومياً من قبل السلوك العملي الذي تقرّضه مُقتضيات الأعمال والسياسة».

إنّ التكنولوجيا تُحوّل أشياء الطبيعة إلى أدوات قابلة للاستعمال من أجل إشباع مُختلف الحاجات وهذا أمر منطقي، لكنّ الواقع يشهد تغلغلها داخل نسيج العلاقات الاجتماعية ذاتها من خلال منطق السيطرة الذي راحت تبسّطه على حياة الإنسان وثقافته، فتحول البشر بمقتضى ذلك إلى أدوات، ولا بدّ من الإشارة إلى نقطة أساسية وهي أنّ مُنتجات التكنولوجيا أي تطوّر العلم من خلال تطبيقاته الصناعية يُعدّ شيئاً واحداً، فالعلم من أجل العلم لا قيمة له نذكر، وإذا تحدّثنا عن الحياد فهو «جوهري بالنسبة إلى العلم المحض»، والواقع يؤكد استحالة عزله - العلم - عن استعمالاته، بدليل أنّ الآلة كما يقول ماركوز «لا تبالي بالاستعمالات الاجتماعية التي صُنعت من أجلها»، والشئ الذي تخشاه البشرية هو أنّ يقود هذا التقدم التكنولوجي إلى الكارثة، وخاصّة وأنّ العلوم التي تدرس وتُدرّس من قبل هذا الجيل لا تتميز فقط بكونها عاجزة عن التصدي للنتائج الكارثية الناتجة عن تطبيقها التقني، كما ترى حنة أرندت A.Arendt (١٩٠٦-١٩٧٥)، بل كذلك بكونها قد وصلت إلى مُستوى من التطوّرات معه صارت أضالّ اختراعاتنا المشؤومة قادرة على أن تتحوّل إلى سلاح من أسلحة الحرب.

لقد اتخذت التكنولوجيا في نظر ماركوز شكل سيطرة ضرورية وفعّالة على الطبيعة لتتخذ بعد ذلك شكل سيطرة

تعرية الواقع ونزع القناع الذي يُخفي تناقضاته باعتباره احتجاجاً على الواقع الراهن، لأنّ رفض الاضطهاد هو مقياس للفنّ الصحيح من الزائف. هذه الغاية التي لم تتحقق له في ظلّ الرأسمالية والاشتراكية على حدّ سواء حيث راح يُعامل في كليهما بروح تجارية محضّة سببت ابتذاله لأنّه ارتبط بأيدولوجيّة الأنظمة القائمة. والفنّ بهذا المعنى لا يستطيع أن يمثل ثورة بل فقط أن يُستحضر في شكل جماليّ لا يملك معه المضمون السياسي إلا أن يغدو ميّناً سياسياً ويكون محكوماً بضرورة الفنّ الداخليّة، والمقصود من هذا أنّ الثوريّة في الفنّ لا تعني الخروج ضدّ القوانين بمعناها السياسي والاجتماعي. يقول ماركوز:

« الفنّ شأنه شأن التقنيّة يخلق عالماً جديداً من الفكر والممارسة داخل العالم القائم بالذات، ويضع هذا الأخير موضع اتهام، ولكنّ العالم الفنتي بعكس العالم التقني هو عالم من الوهم والتراخي، ولكنّ هذا الوهم أو التراخي مشاكل للوجود، وعيدّ الواقع القائم ووعده في آن واحد. وإذا كانت حقيقة الفنّ ضعيفة واهنة وهميّة (وهي اليوم كذلك أكثر منها في أيّ وقت مضى)، فإنّها تشهد مع ذلك على صحّة صور الفنّ وقيمتها باعتبار أنّ هذه الصورة هي صور لحياة لا قلق فيها، والحقّ أنّه كلما كان المجتمع القائم لا عقلانياً كانت عقلانيّة الفنّ أكبر... »، ولعلّ في هذه العبارة الأخيرة ما يستوفقنا نظراً للمفارقة التي تتضمنها حيث تجمع بين مفهومين متعارضين هما الفنّ والجماليّة التي تستند في قيامها إلى الخيال والانفعال والحساسيّة من جهة، والعقلانيّة من جهة أخرى باعتبارها تقوم على المنطق والاستدلال، والمعنى أنّ البعد الفنتي أو العقلانيّة الجماليّة لها منطقها الداخليّ المُغاير للتكنولوجيا الأداةيّة أي عقلانيّتها التي ستسمح بالتحرّر عن طريق الاحتجاج ويضرب في ذلك مثلاً بموسيقى الجاز (le jazz) عند السود والتي عبّرت عن تمرّد لغويّ ولفظيّ مُنظم غرضه هدم الأيديولوجيّة القائمة، الأمر الذي يفترض أن تكون الحاجة إلى التّغيير إنّما تنبع من ذاتيّة (la subjectivité) الأفراد أي دوافعهم وغرائزهم وأحاسيسهم، بعبارة أخرى حياتهم الداخليّة التي كانت تخضع للرّقابة، وهنا نلمس التقاطع مع فرويد.

هذه الذاتية التي تعكس الحاجة النفسيّة المتجذّرة للتّغيير، وبها يسترجع الفرد استقلاله الذاتي (autonomie) وسط

خلاصه هو في الهرب الذي يتمّ داخل النظام وليس خارجه، وذلك من خلال «الخضوع لأشكال جديدة من السلطة أو بالتطابق الاضطراري مع النماذج المُتقبلة»، وفي ذلك تعبير وتجسيد لتنازل الفرد عن فرديته ليصبح كما يُريد له المجتمع أن يكون.

يتّضح ممّا تقدّم راديكاليّة ماركوز بجلاءً لأنّه ينطلق من رفض كبير ومطلق للوضع القائم أي ضرورة القيام بقطيعة تامّة مع النظام السائد الذي يُقدّم له إدانة صريحة وشاملة، الأمر الذي لا يتمّ إحرازه إلا برفض مُجتمع الوفرة الذي أُقيم بدلاً عن مُجتمع الندرة، هذا الرفض الذي تفوّده قوة ثوريّة ليست هي طبقة البروليتاريا كما كان يُعتقد في السابق لأنها أصبحت طبقة خاضعة تمّ استيعابها واحتواؤها ودمجها داخل النظام مُتحوّلة إلى قوة توفيقية تصالحية بدل أن تكون قوة ناسفة كما عند ماركس، وبالتالي أن يُقام عالم يتحرّر فيه الإيروس من اللوغوس مُحرزاً حضارة الارتواء ومُحقّقاً الخلاص الإنساني.

والطبقة الثوريّة الجديدة التي تقود التّغيير من أجل التحرّر هي في نظره المنبوذون واللامنتمون والعاطلون عن العمل من جميع الأعراق والألوان، هذه الفئات الجديدة التي عوّل عليها في الستينات من القرن العشرين، والتي لا أمل لها على حدّ تعبير والتر بنيامين «بفضل أولئك الذين لا أمل لهم يأتينا الأمل»، هي من ستحفر قبر الرأسماليّة.

إنّ في الفنّ يكمن الأمل، ولم يكن ماركوز أوّل من أشاد بإمكانية أن يحرّر الإنسان ويُخلص الوعي من معاناة القمع بل وأن يُصبح هو نفسه مُنتجاً للحرية في مجتمع يتأسّس على الكبت، حيث بحث فريدريكشيلر F.Schiller (1759-1805) في سبل تحرير الإنسان من الظروف التي أفرزتها الحضارة الغربيّة ذات الصبغة الماديّة، التي أفرغته من محتواه الإنساني مُتسببة في ظهور إنسان مُشوّه أخلاقياً محروم من السعادة، ووحده البعد الجماليّ بإمكانه أن يُقدّم تعويضاً وهي الفكرة التي سبق إليها إيمانويلكانط في «نقد ملكة الحكم»، فوحدها التجربة الجماليّة التي تقوم على الخيال والحساسيّة تظلّ في منأى عن سيطرة المجتمع ممّا يمنح الفنّ وظيفة كشف سلبات الواقع والتّعبير عنها بكل صدق لتسهيل عملية تغيّره، «إذا ما أراد الفنّ والأدب أن يكونا انعكاساً لهذا الوعي المتقدّم، فعليهما أن يُعبّرا عن الشروط الحقيقيّة لصراع الطبقات وعن الآفات الواقعيّة المُحيطة بالنظام»، بمعنى

عالم تقني يُحاول أن يجعل من الفن عنصراً في البنية الفوقية لا غير.

إن الفن في نظر الفيلسوف وحده بإمكانه أن يُحرر من الاستلاب والتشويش، فبطابعه الخيالي الوهمي ونوعيته التي تجعله مُغايراً للواقع المُخادع يقوم بتجاوزه كاشفاً في الآن نفسه عن زيفه وكذبه، والمعنى حُصول تغيير نوعي يُتاح من خلاله توجيه جديد للتكنولوجيا. ولا ينبغي أن نفهم من هذا أن الفنان أو العمل الفني ينفصل عن سياقه الاجتماعي بل هو متصل بالواقع بمشكلاته وقضاياها ولكنه يتجاوزها ويرفضها ويحتج عليها ويثور لأنها في موضع اتهام ومساءلة، الأمر الذي يتحقق له من خلال ما يُسميه بـ «الشكل الجمالي» (la forme esthétique) الذي يعمل على نقل صورة مُغايرة للواقع الفعلي من خلال فضح عُيوبه وسلبياته خالقاً بذلك واقعاً بديلاً، ومُتمتعاً باستقلال ذاتي مُحققاً انعتاقاً عن العلاقات الاجتماعية القائمة مادام ثائراً عليها، فاتحاً بالتالي بُعداً جديداً للتجربة الإنسانية فتبرز بذلك عقلانية جديدة مُغايرة وحساسية مُغايرة أيضاً تتحدى العقلانية والحساسية المُندمجتين بالمؤسسات السائدة، وهو بهذا يُوجه نقداً صريحاً للأورثوكسية الماركسية التي جعلت من العمل الفني ممثلاً لمصالح طبقة مُعيّنة وبنظرتها للعالم، منكرة أثر الرومانسية وما تحتويه الذات من مشاعر سيكولوجية يشكّلها تاريخها الخاص. إن قيمة الفن وطاقته إنما تكمن في الفن ذاته، في الشكل الجمالي بما هو كذلك.

هذا الشكل الفني سواء كان رواية أو شعراً أو مسرحية أو لوحة فنية يعمل على صباغة مضمون الواقع بطريقة خاصة غير مُغلقة ومختلفة تُظهره كأثر مُتميز دقيق يتجاوز ما هو قائم، لأنّ التّجاوز أي الإبداع عامل مهم وخاصية مُلازمة للبُعد الجمالي، وهي التي تمنح العمل الفني أصالة وتُحول دون أدلجته، ويتحاشى في الوقت نفسه أن يكون مُجرد تسلية أو ترفٍ ومُتعة، ويكون الشكل بذلك هو المضمون نفسه منتجا من خلال ذلك وعياً جديداً مُضاداً «ينفي الروح الواقعية والامتنالية» ، والشكل في نظر ماركوز يُخفف من وقع النفي ولا يكون التناقض الذي يُعبّر عنه سوى تناقض مُصعد (sublimé) مُتحرر من الواقع يعمل على بعث الذاتية المتمردة، ليكون قوة مُنشقة . لا ينبغي أن نفهم ممّا تقدّم أنّ الفن مُنفصل عن الواقع وإلا فإنه لن يضطلع بأي وظيفة ثورية، إنما المقصود هو

أن يعمل على خلق واقع وإن بدا أنّه واقع وهمي فإنّ هذا الوهم (illusion) الضروري ونافع وعن طريقه نتخلص من الواقع الفعلي اللاعقلاني، ينبغي للعمل الفني أن يكون قادراً على توجيه العقلانية نفسها لتتحول من أداة سيطرة إلى أداة تحرير فتتوافق بذلك غايته مع الغايات الإنسانية. والمعنى أنّ التّغيير الذي يُمارسه على الواقع ليس تغييراً مباشراً وإلا فقد أهمّ مقوماته. إنّ الفن في نظر الفيلسوف يُناقض الواقع المُعطى ويتحرر من قوانينه وتبعيته وأسرّه، لأنّه يتسم بالكونية مُتجهاً نحو الإنسانية .

لعلنا نلاحظ ممّا تقدّم التّشابه أو الاستلهام الكبير من المذهب السريالي (surréalisme)، هذه الحركة الفنية الأدبية التي نشأت في أحضان المخلفات السياسية والاقتصادية والاجتماعية والأخلاقية للحرب العالمية الأولى (١٩١٤-١٩١٨)، وعبرت عن سخطها على الواقع القائم مُعتبرة القيم التي يستند إليها قيماً رجعية لا فائدة تُرجى من ورائها، متخذة بذلك شكلاً نقدياً واحتجاجياً صارخاً، فنتائج الحرب والهزيمة خلقت أزمة وتركت انطباعاً وقناعة وتشاوماً، ظهرت آثارها في مجالات الرواية الأدبية والشعر والرّسم عند الكثيرين، من أمثال أندريه بروتون A. Breton ولويس أراغون I. Aragon و بول إيلوارد P. Eluard وغيرهم. هؤلاء أكدوا على ضرورة تحرير الحساسية والخيال، مُعيدين الاعتبار إلى فاعلية الرغبة والحبّ والحلم والحرية، وقد استندت هذه الحركة إلى مفهوم الثورة كما يفعل ماركوز تماماً، وقد وجد فيها اعتراضاً ورفضاً مباشراً للواقع، حيث بشرت التعبيرية السريالية بالطابع التدميري للرأسمالية الاحتكارية وبولادة أهداف جديدة للتغيير الجذري .

لقد اتّسمت النظرية النقدية بنزعة استشراقية مُستقبلية عملت على تحرير الإنسان والسُّمو به نحو واقع أفضل، فلامح الأزمة في الحضارة الغربية الرأهنة كما يرى ماركوز اتخذت شكل تقدّم تكنولوجي وتُخلف في الوعي، وكذلك ازدهار إنتاجي استهلاكي وقمع نفسي بيولوجي أو غريزي، مُحقة بذلك سعادة هشة مزيفة أي مُجرد قشرة تُخفي الخوف والقلق والتعاسة، والديمقراطية فيها وإن كانت تسمح بحرية التعبير والاحتجاج والتجمعات فإنّها تفعل ذلك في حدود مرسومة إذا تمّ تجاوزها تمّ التصرف معها بشكل همجي، والمعنى أنّ التسامح الذي تدعيه إنما هو تسامح قمعي (tolérance répressive) لأنّه يقوم

- دار الآداب، ١٩٧٣)، ط ١.
- ،البُعد الجمالي. نحو نقد النظرية الجمالية الماركسية، ترجمة جورج طرابيشي، (بيروت: دار الطليعة، ١٩٨٢)، ط ٢.
- ،نحو التحرر. في ما وراء الإنسان ذو البعد الواحد، ترجمة: جورج طرابيشي، (بيروت: دار الآداب، ١٩٧٢)، ط ١.
- حنة أرندت، في العنف، ترجمة: إبراهيم العريس، (بيروت: دار الساقى، ١٩٩٢)، ط ١.
- إريك فروم، الخوف من الحرية، ترجمة: مجاهد عبد المنعم مجاهد،(بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ١٩٧٢)، ط ١.
- جيانيفاتيمو، نهاية الحداثة، ترجمة: فاطمة الجيوشي، (دمشق: منشورات وزارة الثقافة، ١٩٩٨)، د.ط.
- Charles Taylor ,le malaise de la modernité -
(Paris :Editions du Cerf,1994, Trad :.
Karl Jaspers.La situation spirituelle de -
notre temps.Trad :JeanLadrière et Walter
Biemel,(Louvain :Editions Nauwelaerts,1952),
3ème édition
Raymond Aron.Les sociétés industri-
elles.textes rassemblés et introduits par
(:SergePaugam,(Paris :P.U.F,2006
Pierre Grouix.Lesurréalisme,série :les écoles-
(artistiques.(Paris :Editions Ellipses,2002

الهوامش

- سيجموند فرويد، معالم التحليل النفسي، ترجمة: محمد عثمان نجاتي، (الجزائر: ديوان المطبوعات الجامعية، ١٩٨٦)، ط ٥، ص ٥٤.
- سيجموند فرويد، معاناة في الحضارة، ترجمة: شرف بوغديري، (تونس: منشورات «رنجهد»، ٢٠٠٨)، ص ٥٩-٦٠.
- Charles Taylor ,le malaise de la modernité
.Trad :Charlotte Melançon,(Paris :Editions du
. Cerf,1994),p 10
.Ibid,p 14
هربرت ماركوز، الإنسان ذو البعد الواحد، ترجمة: جورج طرابيشي، (بيروت: دار الآداب، ١٩٨٨)، ط ١، ص ٥٣.
- ماركوز، الإنسان ذو البعد الواحد، ص ٤١.
- المرجع نفسه، ص ٢٥.
- المرجع نفسه، ص ٤٣.

- . Ch.Taylor ,ibid,p16
. ibid,p 31.
.Ibid,p45
.Ibid,p56
.Ibid, p104
.Ibid, p106
.Ibid, p112

على الجبر والإكراه.

وقد اعتبر (جيانيفا تيمو) ماركوز النذير الأخير الذي أعلن موت الفن في مجتمع يتقدم تكنولوجياً مُفسحاً المجال للنسخ التقني، بحيث فقدت الفنون تلك الهالة التي كانت تحوطها وتعزلها عن باقي الوجود، عازلة في اللحظة ذاتها دائرة التجربة الإستيطيقية مُولدة أشكالاً فنية في الإمكان نسخها، الأمر الذي تسبب في انحلالها في الاستعمال التقني للآلات ، أي أن الفن إذا تحول إلى تقنية فقد ماهيته ومبررات وجوده، وبرغم الدور النقدي الذي يُفترض أن يضطلع به في المجتمع إلا أننا نجد أنفسنا نخرج من عالم ذو بعد واحد لنسقط في عالم آخر ذو بعد واحد أيضاً (استبداد الغريزة والأهواء)، بينما ليست المشكلة في الإشباع الجنسي أو في القمع الجنسي إنما في كيفية تنظيم الغرائز البهيمية حتى لا يعيش الناس في فوضى.

من جهة أخرى، فإن أقصى ما يستطيع الفن أن يفعله هو أن يكون وسيلة للتعبير عن السخط على الوضع القائم والحلم بوضع مُرتقب ولكنه عاجز عن توجيها في مجال الواقع الفعلي وفي ميدان الممارسة. يقول ماركوز: «إن الفن لا يستطيع أن يُغيّر العالم ولكنه يستطيع الإسهام في تغيير وعي وغرائز الرجال والنساء الذين يُمكن لهم أن يُغيّروا العالم...»

إن الصورة التي يقدمها ماركوز لعالم المستقبل المُرتقب تستند إلى قيم الحب والجمال والتي تعدّ غايات قصوى لكل نشاط إنساني في هذا العالم، ولكن هناك من البشر من لا يملكون ميولاً جمالية أو لا يكثرثون كثيراً بالحب ويعيشون في المجتمع بلا هدف، رغم أنه من الصعب تصوّر ذلك إلا أن الواقع يُبين فعلاً أن هناك فئة غير قليلة من الناس لا يعني الفن بالنسبة إليها شيئاً مذكوراً، والأرجح أنه سيظل هناك أشخاص كهؤلاء حتى في المجتمع الذي يُوفر لأفراده أعظم قدر من الثقافة الجمالية، ومعنى ذلك أن الهدف الذي يضيّعه ماركوز للحياة في المجتمع الجديد لا يُمكن أن يكون هدفاً شاملاً.

قائمة المصادر والمراجع:

- سيجموند فرويد، معالم التحليل النفسي، ترجمة: محمد عثمان نجاتي، (الجزائر: ديوان المطبوعات الجامعية، ١٩٨٦)، ط ٥.
- معاناة في الحضارة، ترجمة: شرف بوغديري، (تونس: منشورات «رنجهد»، ٢٠٠٨)، د.ط.
- هربرت ماركوز، الإنسان ذو البعد الواحد، ترجمة: جورج طرابيشي، (بيروت: دار الآداب، ١٩٨٨)، ط ١.
- ، الثورة والثورة المضادة، ترجمة: جورج طرابيشي، (بيروت:



المرجع نفسه، ص ١٩.
ماركوز، البعد الجمالي. نحو نقد النظرية الجمالية الماركسيّة،
ص ٢٩.
Voir :PierreGrouix.Lesurréalisme,série :les
écoles artistiques.(Paris :Editions Ellip-
ses,2002
ماركوز، البعد الجمالي. نحو نقد النظرية الجمالية الماركسيّة، ص ٩.
جيانيفاتيمو، نهاية الحداثة، ترجمة: فاطمة الجيوشي، (دمشق:
منشورات وزارة الثقافة، ١٩٩٨)، د. ط، ص ٦٣.
هربرتماركوز، البعد الجمالي، نحو نقد النظرية الجمالية الماركسيّة،
ص ٤٥.
فؤاد زكريا، هربرتماركوز، (الإسكندرية: دار الوفاء، ٢٠٠٥)،
ط ١، ص ٥٦.

.Ibid, p124
Karl .Jaspers. La situation spirituelle de
notre temps. Trad :JeanLadrière et Walter
Biemel,(Louvain :Editions Nauwelaerts,1952),
3ème edition,p9
.Ibid,p53
.Ibid,p58
.Ibid,p63

ماركوز، الإنسان ذو البعد الواحد، ص ٨٧.
المرجع السابق، ص ١١٥.

Raymond Aron. Les sociétés industri-
elles. textes rassemblés et introduits par
.:SergePaugam,(Paris :P.U.F,2006),p476

ماركوز، الإنسان ذو البعد الواحد، ص ٤١.

المرجع نفسه، ص ٤٣.

المرجع نفسه، ص ٤٨.

ماركوز، الإنسان ذو البعد الواحد، ص ٥٢.

المرجع نفسه، ص ٥٥.

المرجع نفسه، ص ٦٨.

ماركوز، الإنسان ذو البعد الواحد، ص ٧٧.

المرجع نفسه، ص ٨٤.

المرجع نفسه، ص ٨٨.

المرجع نفسه، ص ١٢١.

المرجع نفسه، ص ١٢٧.

المرجع نفسه، ص ١٣٩.

ماركوز، الإنسان ذو البعد الواحد، ص ١٨٥.

المرجع نفسه، ص ١٨٧.

المرجع نفسه.

حنة أرندت، في العنف، ترجمة: إبراهيم العريس، (بيروت: دار
السّاقى، ١٩٩٢)، ط ١، ص ١٦.

ماركوز، الإنسان ذو البعد الواحد، ص ١٩١.

إريك فروم، الخوف من الحرّية، ترجمة: مجاهد عبد المنعم
مجاهد، (بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ١٩٧٢)، ط ١،
ص ١١٢.

ماركوز، الإنسان ذو البعد الواحد، ص ٢٦٨.

هربرتماركوز، الثورة والثورة المضادة، ترجمة: جورج طرابيشي،

(بيروت: دار الآداب، ١٩٧٣)، ط ١، ص ١٤٤.

ماركوز، الإنسان ذو البعد الواحد، ص ١٢١.

المرجع نفسه، ص ٢٤٩.

ماركوز، نحو التحرّر. في ما وراء الإنسان ذو البعد الواحد، ترجمة:

جورج طرابيشي، (بيروت: دار الآداب، ١٩٧٢)، ط ١، ص ٤٦.

ماركوز، البعد الجمالي. نحو نقد النظرية الجمالية الماركسيّة، ترجمة

جورج طرابيشي، (بيروت: دار الطليعة، ١٩٨٢)، ط ٢، ص ٦٩.

المرجع نفسه، ص ١٨٠.

ماركوز، البعد الجمالي. نحو نقد النظرية الجمالية الماركسيّة، ص

٢٠.





الهوية المسيحية في الرواية العراقية

علي كاظم داود

يثير مفهوم الهوية شهية الأسئلة النقدية بشكل كبير، وتأخذ قضاياها مساحة واسعة في التمثيل السردي الروائي، فقد ظهرت في المنجز الروائي العراقي الجديد الصادر بعد التغيير، وبشكل لافت، تمثيلات مختلفة لشؤون الهوية وموضوعاتها، كاستبدال الهوية والهجنة والهويات الفرعية والأقليات العرقية والطائفية، كما شهد الإفصاح عن كثير مما كان مسكوتاً عنه في ما سبق، إذ لم تكن مسألة الهوية بعيدة عن السياسة وتأثيراتها، فلا يُستبعد أن تكون هناك قصيدة أيديولوجية في تغييب الحديث عن قضاياها، لصالح هوية قومية واحدة، وأمل عربي كبير.

حدث التغيير كان له أثر كبير في أن يطفو خطاب الهوية فوق سطح النصوص السردية الروائية، حيث «تترك الأحداث التاريخية الكبرى بصمات واضحة وظاهرة على كافة الأشكال الأدبية والفنون عامة. إن الحروب والثورات الاجتماعية والصناعية غالباً ما تهز الضمير الإنساني وتغير كثيراً من المفاهيم والقيم والأفكار السائدة...» (١)، وقد شهد المجتمع العراقي، قبل التغيير وبعده، صدمات كثيرة وهزات شديدة، لا يمكن لجيل واحد أن يشهدها، فضلاً عن أن يحتمل آثارها، فكانت بمثابة الغربة لإظهار كل ما كان مضمراً في أعماق هذا المجتمع، وما كان مُعطىً من ملامح ثقافية حقيقية خلف تلك الأقنعة المصطنعة.



أنعام كججه

أن يلتقط، بالمعينة والتأمل والحدس، ظاهرات لها صفة الشمولية» (٦)، والهوية في جانبها الاجتماعي هي من بين تلك الظواهر التي يلتقطها الروائي فتشكل مفردة مهمة في المعرفة الروائية، بما تجسده من خصوصيات ترتبط بالتجربة المعيشة للروائي، حتى أنها قد تتخذ طابع الشهادة على فترة تاريخية أو ظاهرة اجتماعية ما.

يُنظر إلى الهوية على أنها الخصوصيات التي تميز فرداً عن غيره، أو جماعة عن غيرها، وتمثل انعكاساً لواقع ما ولتصورات معينة... وينظر إلى الرواية على أنها «بناء من القيم يُشيد بواسطة اللغة» (٧)، ومن خلال مقارنة هاتين النظرتين يمكن فهم الكيفية التي تصاغ بها الهوية من خلال اللغة في المتخيل الروائي. لا نتكلم هنا عن نماذج ساذجة وسطحية، بل عن آثار فذة - على حد تعبير لوكاش - تجتهد في بناء متخيلها السردى بطريقة ذكية، لتكون جديرة بأن «ترسم بدقة وعناية السيماء الفكرية لأشخاصها» (٨)، وهذا يتبع لطبيعة فهم الكاتب وعمق استيعابه للعصر ومسائله الكبرى، ومقدرته على تمثيلها، وكيفية تحويله الحياة اليومية إلى مادة حكاية تتحرك فيها شخصياته بسلاسة لا تعيقها القسّمات الفكرية والهوياتية التي تحملها؛ لأن الرواية الواقعية «تلقى على الكاتب مهمة إنسانية يتطلب النهوض بها معرفة عميقة بقوانين الحياة والتطور، وفهماً صحيحاً للصفة التاريخية للحوادث، وموهبة قادرة على استشفاف المشاعر الإنسانية، واكتشاف الأفكار التي تعتمل في أعماق المجتمع». ومن أجل ذلك يعود لوكاش ليؤكد أن «لا غنى لكل عمل أدبي كبير عن عرض أشخاصه في تضافر شامل لعلاقاتهم بعضهم مع بعض ومع وجودهم الاجتماعي ومع معضلات هذا الوجود. وكلما كان إدراك هذه العلاقات أعمق، وكان الجهد في إخراج خيوط هذه الوشائج أخصب، كان العمل

تنزع أغلب الروايات العراقية الصادرة بعد التغيير إلى تمثل الخطاطات المنهجية لسرديات ما بعد الحداثة، حيث ترى هذه الأخيرة في الهوية، وكما قرر ستيوارت هول «أن المجتمعات المعاصرة تميزت كثيراً بوجود الهويات الجزئية، والناس لم يعد بوسعهم امتلاك فكرة موحدة عن هويتهم وإنما يمتلكون العديد من الهويات التي تكون أحياناً متعارضة وملتبسة» (٢). من أجل ذلك برزت على سطوح المتخيلات الروائية الجديدة قضايا الهوية وصراعاتها، سواء كانت داخلية مع الذات أو النظير، أو خارجية مع الآخر المختلف، وحيث «أن الجزء الغاطس أو المغيّب في الخطاب الروائي يمثل نصاً غائباً أو موازياً للنص الظاهر، لا يقل أهمية وتأثيراً عن النص المكتوب» (٣)، فإن ما يمكن سبره ولمسه من هذه الظاهرة أن هاجس الهوية بات ملحاً جداً، أكثر من أي وقت مضى، في ظل ما يشهده العصر من دخول مؤثرات كثيرة نتج عنها انحرافات وشق مسارات جديدة واندثار مسارات قديمة في أساليب النظر للهوية واعتناقها، ولو أردنا النظر للخطاب الروائي من زاوية كونه أداة إبداعية فاعلة للبحث والتنقيب في الذاكرة المهملة والتواريخ المغيّبة، وعيناً راصدة للوقائع الخفية والأحداث الجارية في الظلام، سنجد أنه خطاب يعكس واقع الهويات الاجتماعية، بشكل ما، ربما بهدف زيادة وعي حاملي هذه الهويات بها، وإيجاد روابط قوية وأواصر استثنائية في ما بينهم، أو للتعريف بهذه الهويات وخصوصياتها، فالرواية لها القابلية على سماع وتمثيل جميع الأصوات المخنوقة أو المتعارضة أو المشتبكة التي يصطبغ الواقع بأصداها، وكل ذلك يندرج تحت مظلة سعيها «إلى تعميق فهمنا للواقع، وإدراكنا لأبعاده المتعددة والمتنوعة» (٤).

يبرز المحتوى التاريخي، قريبه وبعيده، ليشكل قسماً كبيراً من معمار تلك الروايات، وهو - أي التاريخ - بلا شك، من العناصر الأساسية في تشكيل الهوية. وسواء كان التاريخ ذاكرة فردية أو جمعية فإنه، في كلا الحالتين، يسهم في تنميط سلوك الفرد ليصبه في قالب هوية شخصية أو هوية عليا يتشاركها مع أفراد آخرين. وقد «يهدف الروائي من استحضار التاريخ إلى إثارة الأسئلة حوله أكثر من تقديم أجوبة جاهزة عنه» (٥)، أي أنه قد يتغيا تحفيز وعي القارئ من خلال اطلاعه على التحولات والتغيرات التي طرأت على الهوية، على امتداد الزمن، وتبدل الظروف التاريخية المحيطة بالفضاء المشكل لها، بما يستدعيه من أحداث واستذكارات غابرة أو قريبة، ف «الروائي يستطيع

يمكن تلمسه بشكل عام أن ثمة «تناظر بين بنيات النص وبنيات الفئة الاجتماعية المنتمي لها المؤلف» (١٢)، فلو لاحظنا الروايات سنجد أن مؤلفيها جميعاً ينتمون إلى الفئة الاجتماعية ذات الصبغة الدينية نفسها، أي أنهم يحملون، ولو بالوراثة، هوية الجماعة التي يتمثلونها في رواياتهم. ظهرت الهوية المسيحية في روايات عراقية عديدة صدرت بعد التغيير، ولم يكن لها ظهور واضح وفاعل قبل ذلك، وقد تباينت هذه الروايات في طريقة معالجة هذه الموضوعات على اختلاف المباني الحكائية والمتخيلات السردية التي انصرفت، من خلالها، لخلق عوالمها الخاصة. ومن هذه الروايات اخترنا خمسة نماذج مهمة، يمكن من خلال مقاربتها الوصول إلى فكرة عامة حول طبيعة التمثيل الروائي لهوية المسيحيين العراقيين، حيث سنختصر الكلام عنها، معتمدين على قراءة ورؤية شاملة حول هذه الروايات.

أولاً: سواقي القلوب (١٣):

لم تكن الهوية المسيحية هي الموضوعة المركزية في (سواقي القلوب) رواية إنعام كجه جي الأولى، لكنها تظهر على لسان كاشانية خاتون بنت الصائغ ميساك سمّاقيان، وسردياتها التسجيلية الطويلة، حيث تستعيد تلك العجوز المسيحية أحداث الاضطهاد الهوياتي منذ مذابح الأرمن، وفرار الناجين منها، ومن ثم اندماجهم وتعايشهم المثالي مع المسلمين في مدينة الموصل. حيث تروي أنها تربت في بيت امرأة مسلمة، أرضعتها من حليبها بعد وفاة أمها، ثم أخذت ترسلها إلى الكنيسة عندما كبرت، فلم تنسَ دينها ولا أصلها ولا مأساة أهلها.

مثلت شخصية الخاتون في هذه الرواية نمط الشخصية النوستالجية، فهي تعيش وحيدة في فرنسا، لكنها تجمع حولها مجموعة من العراقيين القادمين من مدن مختلفة؛ لتعيش بينهم لحظات مستعادة من وطن بعيد وماضٍ لن يعود، في جلسات اتفقوا على تسميتها «حمامات الحنين». في مقابل الخاتون يبرز موقف ابنتها التي تعيش في تورنتو، إذ بدر منها ما اعتبرته الأم تنصلاً عن الهوية وخيانة لموروثاتها، حيث تزوجت رجلاً تركياً من أحفاد باشوات العصمليين، الذين ترى فيهم ذكري الجريمة التاريخية.

يظهر في (سواقي القلوب)، أيضاً، تمثيل لظاهرة استبدال الهوية، أو تمزيق الهوية الأولى وانتحال شخصية جديدة، حيث تقوم روزا سمعان باستبدال اسمها إلى سراب، بعد هروبها من العراق إلى فرنسا بسبب الاضطهاد السياسي.

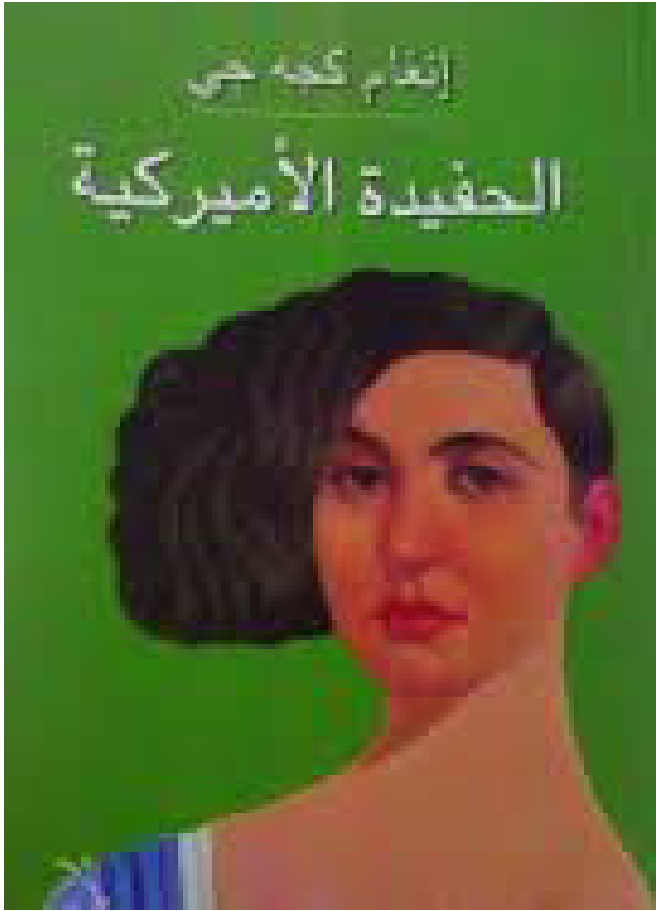
ثانياً: الحفيدة الأمريكية (١٤):



الأدبي أكبر قيمة [ومن ثم] أقرب منهاً من غنى الحياة الفعلي، ومن خبث عملية التطور الواقعية الذي تحدث عنه لينين» (٩). فالمسألة ترتبط، إذن، بالانعكاس الفني للواقع الموضوعي بكل غناه وعمقه وثرائه وتنوعه وتناقضاته ومفارقاته.

الهوية المسيحية في الرواية:

غير خافٍ ما تعرّض له حَمَلَة الهوية المسيحية في العراق، وما لحقهم من استهداف محموم، طال البشر وممتلكاتهم والأماكن المقدسة الخاصة بهم. إلا أن ما يجب قوله أن ذلك الاستهداف يأتي في سياق العنف الذي اجتاحت البلد بشكل عام، ولم يستثن طائفة ما، ولم يميز بين أقلية أو أكثرية. صحيح أن العنف تركّز على بعض الفئات، إلا أن ذلك بهدف إثارة النزعات الاضطغانية والاحتراية لتأجيج الوضع العام، لكنه، في النهاية، أسهم في تكريس الهويات الفرعية في العراق، ودفع بالأقليات إلى تعزيز حضورها وفاعليتها مقرونة بهويتها، في هيكلة وبناء المجتمع، وقد كان لهذا أثر واضح في نماذج روائية عديدة، «ذلك أن شخصية الروائي وحقيقته يعكسان، بطريقة أو بأخرى، في العمل الذي هو مصدره» (١٠). وقد حدد كلود دوشيه ثلاثة تمظهرات لانعكاس السياق التاريخي في النص الروائي، فأما أن تظهر بشكل صريح، أو بشكل ضمني، أي في سياق تمظهرات شكلية للاوعي الاجتماعي، أو بشكل منحرف بسبب الموجهات الأيديولوجية والخطابات القسرية (١١)، وقد تجسدت هذه الأشكال الثلاثة في الروايات التي تناولت أوضاع المسيحيين العراقيين بنسب متفاوتة، إلا أن ما



وفي ذلك تمثيل واضح لتمزق الهوية التي كانت تجمعهم.

ثالثاً: طشاري (١٥) :

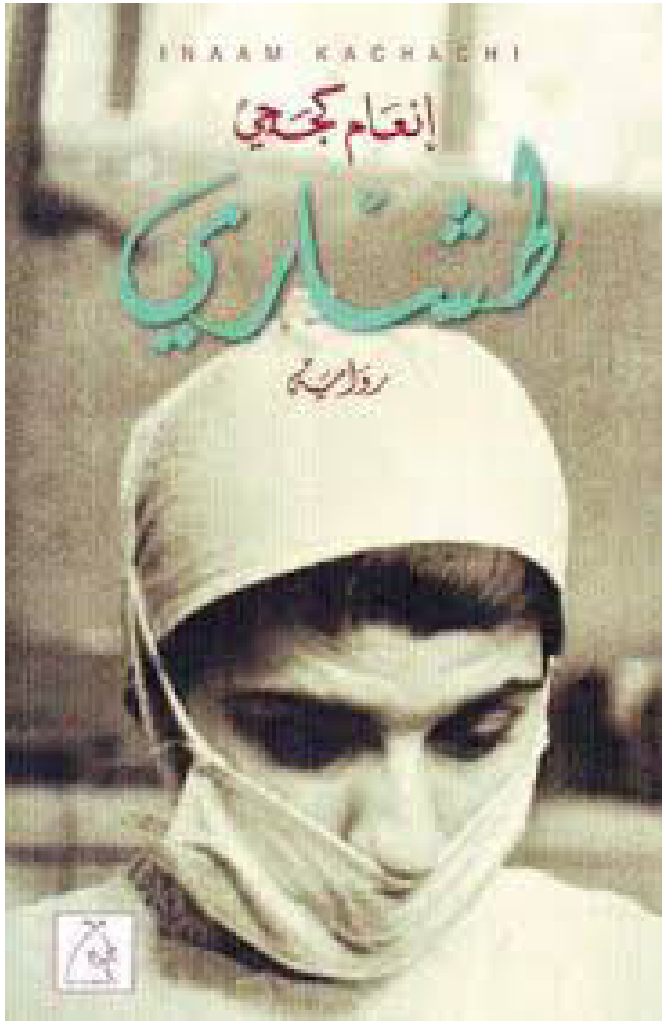
في رواية (طشاري) الرواية الأخيرة لإنعام كجه جي، يفقد اسكندر الإحساس بالانتماء للعائلة، فضلاً عن تلك الهوية الأكبر، التي ينتسب لها، فقد نشأ في بلد آخر - فرنسا - بعيداً عن الوطن الذي كان يجمع العائلة - العراق - الذي كانت الهوية تكتسب فيه حضورها الباذخ، فقد التبس عنده مفهوم الهوية، بسبب الهجرة والالتصاق بأجواء أخرى تقل فيها تلك الاحتكاكات والتهديدات التي تشحذ مشاعر الانتماء الكامنة. لكن هذا الشاب يعتمد إلى تعويض افتراضي لمعالجة هذا التمزق الذي أصاب أفراد العائلة - الهوية - فينشئ مقبرة افتراضية يجمع فيها موتى الأقرباء الذين توزع عنهم أقاصي الأرض، ويخصص لكل واحد منهم قبراً وشاهدة في موقع الكتروني يطلقه على شبكة الانترنت، وفي ذلك تمثيل لظاهرة الشتات والتمزق، ومحاولة متخيلة لإصلاح الوضع ولملمة الشمل من جديد ورأب الصدع الذي أصاب هذه الهوية، ولو من خلال عمل رمزي أو افتراضي أو سردي متخيل، بعدما صار أقرب إلى المستحيل في الواقع.

تناول العديد من النقاد، بالدراسة والتحليل، موضوعة الهوية والانتماء في (الحفيدة الأميركية) الرواية الأكثر شهرة لإنعام كجه جي، وحيال ذلك الجدل نرى أن الرواية لم تتمثل، صراعاً هوياتياً أو ثقافياً، فلم نجد فيها صدام فئات وانتماءات مجتمعية، بل إن الخلاف الذي نشب فيها، وتجسدت فيه عقدها الأساسية، انصب على خصوصية الانخراط في جيش الاحتلال. صحيح أن البطلة زينة كانت مزدوجة الهوية، مسيحية عراقية من جانب الجذور والولادة وبدايات النشأة، وأمريكية الجنسية والسكن الحالي من جانب آخر، وهذه الهوية الأخيرة هي المبرر لانخراطها ضمن صفوف قوات محتلة لبلدها السابق، فهذا الفعل سببه انتمائها الجديد، وحسن نيتها الشخصية، فلم تكن تنظر للاحتلال إلا على أنه عمل إنقاذي لشعب كامل يشاركها هويتها الوطنية السابقة، من دكتاتورية كانت جاثمة على صدره؛ ولذا كان يسوؤها ما يصدر من هذه القوات من إساءات أو اعتداءات على أبناء جلدتها الأولى، بل لم تكن تقبل حتى بأي استهزاء من طقوس الذين لا ينتمون إليها طائفاً، سوى أنهم يشاركونها هوية وطنية سابقة.

في ديترويت، حيث تقطن العائلة المهاجرة، تتعالى مشاعر الحنين، فتذرف الأم دموعاً غزيرة في يوم تأدية القسم لنيل الهوية الأمريكية، وفي ذلك الحزن فعل رافض وممانع لاستبدال الهوية الأم - العراقية - التي تنبثق منها الهوية الفرعية - المسيحية العراقية - بما تمتلكه من خصوصيات تميزها عن الهويات الأخرى. في حين يتحول اسم زينة إلى زانيا واسم أخيها يزن إلى جايزن؛ لتحقيق الاندماج بالوسط الجديد، وفي ذلك إشارة لاستبدال الهوية الثقافية والتخلي عن الانتماء الأصلي.

عندما حملت زينة هوية أخرى، وبدأت تتصرف وفق ما تقتضيه، خلق ذلك فاصلاً بينها وبين من كانت تشاركهم الوطن في السابق، حتى جذبتها رحمة نفرت منها عندما اكتشفت أنها تعمل مترجمة مع الأمريكيان، لكن ذلك هو ما أنتج الشجن والحزن والمرارة في داخلها؛ ولهذا فشلت محاولاتها، في النهاية، في أن تكون بهوية مزدوجة. في المقابل تعترز الجدة بانتمائها وهويتها، سواء كانت الوطنية أو الدينية، وترفض بشدة تخلي الحفيدة عن هويتها الأولى، بل تعدّ عملها مع جيش الاحتلال خيانة كبرى لوطنها الأصلي.

على لسان الجدة نكتشف، أيضاً، مدى الشتات الذي طال الأهل والأقارب من المسيحيين، حين تدعو لهم معددة الأسماء والأماكن التي هاجروا إليها في أقاصي الأرض،



لوجود مجاميع متطرفة عنيفة، على الجهة المقابلة، تريد إشاعة الرعب والقتل والخراب، في عموم البلد؛ لأسباب سياسية طائفية نفعية تأمرية، ولذلك يستمر في التواصل مع الآخر بشكل طبيعي.

تشهد الرواية استعادات متفرقة من حياة الساردین، يوسف ومها. يوسف، ربما، هارباً من الحاضر الذي يراه «مفخخاً» ومليناً بالانفجارات والقتل والبشاعة». ومها لتبرر عزمها ورغبتها الملحة لمغادرة «هذا الجحيم» ما إن تنهي دراستها في الجامعة. كما امتازت لغة الرواية بقربها الشديد من الفهم الشعبي، حتى أنها عمدت إلى توظيف المفردة الدارجة بكثرة، في حين جاء الحوار بالعراقية المحكية باللهجة الموصلية التي يستخدمها أبناء الديانة المسيحية.

خامساً: سهودثا (١٧) :

تبرز شخصية الجدة في رواية (سهودثا) لليلي قصراني، على أنها الشخصية المحرصة على التمسك بالهوية وارتباطاتها المكانية واللسانية والشعائرية، حيث تدعو

هذا الشتات والتشظي والتمزق الذي أصاب المكوّن الاجتماعي الحامل للهوية المسيحية في العراق، تسعى الرواية إلى تمثيله من خلال تقنيات عديدة ومتنوعة في مبناها الحكائي، وقبل ذلك تُصدّر له بعنوان يحمل هذا المحتوى.

تتخلل رواية طشاري تمثيلات سردية لمفهوم الهوية العليا في إطار وطني أو إنساني، حيث كان يسود الصفاء والتعايش السلمي بين المكونات الاجتماعية والهويات المختلفة، فالدكتورة المسيحية وردية التي ترجع أصولها إلى مدينة الموصل، وتسكن عائلتها في بغداد، تعمل عقوداً طويلة في استقبال المواليد الجدد من أبناء مدينة الديوانية ذات الصبغة المسلمة الشيعية. كما أنها تعمد إلى استخدام مرضعة لابنتها البكر من نساء هذه المدينة المسلمات. وتلجأ في شؤون كثيرة إلى العلوية شذر، والمنتسبة إلى أهل البيت، لما تمتلكه من نفوذ وتأثير كبير في نفوس السكان هناك. ومن خلال هذه الصور التي تجسد روح التعايش والألفة، توحى بما اعتري المجتمع، في السنوات الأخيرة، من شروخ كبيرة عمقت الفوارق بين الجماعات التي تنتمي إلى هويات مختلفة.

رابعاً: يا مريم (١٦) :

تأخذ الوقائع التي احتوتها رواية سنان أنطون (يا مريم) بعداً تثويرياً للأسئلة، بعد أن قام الروائي بتذويبها في سياق حكائي متخيّل، كما ينوّه لذلك في خاتمة الرواية، وأهم الوقائع التي ينحتها السرد في هذه الرواية هي حادثة الاقترام الإرهابي لكنيسة سيدة النجاة في بغداد عام ٢٠١٠. تأتي هذه الجريمة في سياق عنفي، تتباين حياله وجهة النظر بين الشخصيتين الرئيسيتين في الرواية، يوسف الذي تجاوز الثمانين، ومها الفتاة الشابة، حيث يرى فيه يوسف نتاجاً لصراع سياسي، في حين ترى فيه مها استهدافاً طائفيّاً يسعى للقضاء على المسيحيين من خلال القتل أو التهجير.

رؤية الفتاة الشابة تدعو إلى إعادة النظر في طبيعة العلاقات مع الآخر على أساس افتراض استهداف قائم وخطر قادم من جبهة المختلف دينياً وثقافياً، الذي يريد اجتثاث كل حَمَلة الهوية المسيحية، حتى أنها تتخذ منهج القطيعة عملياً، فتقوم بوضع سدادات في أذنيها لكي لا تفتح حواراً معه، بانتظار إنهاء الدراسة والهجرة. في المقابل يرى الرجل المسن أنه ليس ثمة استهداف على أساس اختلاف الهويات والثقافات والمعتقدات، بل هو نتاج



شخصيات تجسّد هذين الموقفين، في (سواقي القلوب) نجد كاشانية خاتون وتقابلها ابنتها، وفي (الحفيدة الأمريكية) نجد الجدة تقابلها الحفيدة، وفي (طشاري) نجد الدكتورة وردية يقابلها اسكندر، وفي (يا مريم) نجد يوسف وتقبله مها، وفي سهدوثا نجد الجدة يقابلها بعض الأحفاد. المحصلة النهائية لما ذكرناه من مستويات تمثيلية لخطاب الهوية في النماذج الروائية المذكورة، يمكن أن تمنحنا تصوراً عن المدى الذي وصل إليه تمزق الهويات وتعارضها، وكيف أسست هذه الروايات لعلاقتها الخاصة بالسياق التاريخي ووقائعه، والتدخلات السياسية لتحريكها، مؤكدة اشتغالها تحت سقف مقولات ما بعد حداثة، مستفيدة من هجنة اللغة وتطعيمها باليومي والدارج، للوصول إلى أقرب نقطة من الألفة مع المتلقي، كما لو أنها تريد التصريح بقناعتها ونظرتها إلى اللغة بوصفها من أبرز المكونات المؤثرة في صناعة الهوية، ومن أثرها وأكثرها عمقا وخصبا في أداء هذه الوظيفة، التي اتفق أغلب المنظرين، ومن شتى المشارب، على أولويتها في تكوين الهوية. وقد بات ضرورياً - في أفق هذه النظرة - التخلي عن أبراج اللغة القومية، للنزول إلى مستوى اللغة المحلية، وتجسيدها لذلك تطالعنا مفردات كثيرة قد تكون غريبة حتى على بعض العراقيين، كونها مستلة من قاموس فئة معينة منهم، وهم المسيحيون العراقيون. تبدو الهوية المسيحية في العراق، في إطارها العام، متصالحة مع الهويات الأخرى، وقريبة منها إلى حد

الأحفاد للاهتمام بلغتهم الأصلية، الآشورية، وشعائهم الكنسية. وهي بذلك تجسد استيعاباً واضحاً لمسألة الهوية، وتغذي ذلك بحكايات مُستلة من خبايا الذاكرة العميقة. وانعكاساً لهذه الشخصية، أو امتداداً وظيفياً لها في النسيج الروائي، نلاحظ شخصية إبراهيم الذي هاجر إلى أمريكا تحت ضغوط ما قبل التغيير، ومن ثم يصاب بمرض الحنين إلى الوطن، فلم يستطع نسيان هويته السابقة. وهاتان الشخصيتان هما جزء من عائلة آشورية مسيحية كبيرة تنتشظى شيئاً فشيئاً، يهاجر بعضها ويخفي الآخر في غضون السرد، في حين تلجأ إحدى شخصياتها إلى جبل «سهدوثا» المقدس، في إشارة إلى التمسك بالموروث، والعودة إلى الرمز الفاعل في صناعة الوعي بالهوية الدينية.

خاتمة:

من خلال قراءة هذه الروايات نلاحظ أن الشخصية الروائية المسيحية تتعامل مع الهوية والانتماء على مستويين بارزين، يتفاوت ظهورهما من نموذج إلى آخر: الأول: تطفو عليه مشاعر الحنين والاشتياق، أو ما يعرف بالنوستالجيا، وكذلك السعي لتوثيق الوشائج بكل ما يمت للهوية المسيحية بصلة، كاستعادة الماضي والذكريات والوقائع التاريخية، وتقوية الارتباط بالرموز والإيقونات الدينية، والسعي للتواصل مع المنتمين لها، بل وحتى مع الأماكن والأشياء والأطعمة المرتبطة - بنحو ما - بتلك الهوية. وهذا النمط يتجلى في الشخصية المسنة، أو الشخصية المهاجرة التي عاشت فترة كافية من الزمن في موطن الهوية الأم للوعي بها وبلوازمها، ما غدى في داخلها مشاعر الانتماء وعزز صلاته، التي ليس من السهل قطعها والتخلي عنها. وهنا يجب التأكيد أن هوية المسيحيين العراقيين تختلف في عناصر أساسية كثيرة عن الهوية المسيحية في البلدان الأخرى، ولذا نجد الشخصيات التي تحملها غالباً ما تعيش عزلة حتى في البلدان ذات الغالبية المسيحية.

الثاني: نلاحظه لدى أبناء المهاجرين الذين نشؤوا في بلاد وبيئة أخرى، لا تغذي الشعور بالانتماء لهوية آبائهم، أو لدى الجيل الجديد الناقم على الحياة في الوطن والطامح للهروب وانتحال هوية أخرى توفر له الأمان والحياة الهانئة. تبعا لذلك يواجهنا في جميع هذه الروايات موقفان: الأول: موقف يعتز بالهوية ويدفع إلى تقوية أواصر الأجيال القادمة بها، والثاني: موقف يحاول الانسلاخ من الهوية، ويرى أنها خلقت لزمان غير زمانه. فنجد في الروايات

التغيير بكل إرثها الثقيل ووطأة واقعها وأحداثها المهولة، فضلاً عما شهدته هذه المرحلة من مؤثرات خارجية عديدة، سياسية واقتصادية وثقافية، فعلت فعلها في إعادة ترتيب الوعي الإبداعي العام بالقضايا الاجتماعية المختلفة، والوعي الروائي بها على وجه الخصوص.

الهوامش

- ١- شكري عزيز ماضي. انعكاس هزيمة حزيران على الرواية العربية. المؤسسة العربية للدراسات والنشر. بيروت ١٩٧٨. (ص ٢١).
- ٢ - سوشيلوجيا الثقافة والهوية، هارلمبس وهولبورن، ترجمة حاتم حميد محسن، دار كيوان للطباعة والنشر والتوزيع، دمشق سوريا، ٢٠١٠، صفحة (٩٧).
- ٣ - فاضل ثامر. المقموع والمسكوت عنه في السرد العربي. دار المدى. بيروت ٢٠٠٤. (ص ٩).
- ٤ - رفيعة الطالعي. الدلالة في الخطاب الروائي النسوي بين الواقع والمتخيل ومشاركة القارئ في النص. مجلة نزوى. العدد (٣٨).
- ٥ - صالح هويدي. لعبة النص، مقاربات نقدية في الشعر والسرد. دائرة الثقافة والإعلام. الشارقة ٢٠٠٧. (ص ٢٢٥).
- ٦ - محمد برادة. الرواية العربية ورهان التجديد. الهيئة المصرية العامة للكتاب. القاهرة ٢٠١٢. (ص ٧٦).
- ٧ - شكري عزيز ماضي. الرواية والانتفاضة، نحو أفق أدبي ونقدي جديد. المؤسسة العربية للدراسات والنشر. بيروت ٢٠٠٥. (ص ٩).
- ٨ - جورج لوكاش. دراسات في الواقعية. ترجمة د. نايف بلوز. المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع. بيروت. الطبعة الثالثة ١٩٨٥. (ص ٢٥).
- ٩ - حسين مروة. دراسات نقدية في ضوء المنهج الواقعي. مكتبة المعارف. بيروت ١٩٦٥. (ص ١٠٥).
- ١٠ - جورج لوكاش. المصدر السابق. الصفحة نفسها.
- فانسون جوف. شعرية الرواية. ترجمة: لحسن أحمامة. دار التكوين. دمشق ٢٠١٢. (ص ١٧٢).
- ١١ - المصدر السابق. الصفحة نفسها.
- ١٢ - فانسون جوف. المصدر السابق. (ص ١٨٦).
- ١٣ - إنعام كجه جي. رواية صادرة عن المؤسسة العربية للدراسات والنشر في بيروت عام ٢٠٠٥.
- ١٤ - إنعام كجه جي. رواية صادرة عن دار الجديد في بيروت، عام ٢٠٠٨.
- ١٥ - إنعام كجه جي. رواية صادرة عن دار الجديد في بيروت عام ٢٠١٣.
- ١٦ - سنان أنطون. رواية صادرة عن منشورات الجمل في بيروت عام ٢٠١٢.
- ١٧ - ليلى قصراني. رواية صادرة عن دار الغاؤون للنشر في بيروت عام ٢٠١١.



كبير، خصوصاً في تمثيلات واقع ما قبل التغيير، فهي ترتبط مع الآخر بوشائج عديدة كاللغة العربية والهوية الوطنية والمكان، وحتى علاقات اجتماعية وثيقة كأن تتكفل بتربية الأطفال المسيحيين وإرضاعهم امرأة مسلمة، فيصبح أبنائها أخواناً لهم بسبب الرضاعة، بحسب النظرة الإسلامية، لكن تعرضها للعنف، وعدم امتلاكها القدرة على الدفاع عن نفسها؛ كونها أقلية، دفع أغلب أفرادها لاختيار الانزواء أو الهجرة خارج البلد، واللجوء إلى بلدان توفر لهم الأمن والاستقرار المعيشي، فصارت صفة الشتات لصيقة بهذه الهوية، وهذا ما يدعو للقول أن هوية مسيحيي العراق تتجه إلى الزوال من الوجود الحقيقي، ولم تبق إلا محاولات لبث الروح فيها افتراضياً أو سردياً. من أجل ما تقدم يمكن النظر لخطاب الهويات الفرعية وبنياتها وأزماتها الداخلية، ومن بينها الهوية الخاصة بمسيحيي العراق، على أنها نتاج بارز لمرحلة ما بعد



سسيولوجيا الدولة المدنية محنة الثقافة وأسئلة الهوية

علي حسن الفواز

الطروحات السسيولوجيا الوظيفية تظل بمنأى عن بعض اشتغالات المنهج، إذ هي تسعى لتموضع في مقربات تلامس الظواهر الاجتماعية المتحولة، والتي باتت تفترض فحوا منهجيا، وإجرائيا يستعير أدوات المنهج، لكن من منظور تفاعلها مع الوقائع والمعطيات التي تتفاعل معها الذات الاجتماعية، بوصفها ذاتا وجودية، ومائزة عن غيرها في سياق التغيرات التي تطرحها الصراعات السياسية والاجتماعية والقروبية، فهذه الصراعات أسهمت إلى حد كبير في تغيير المنظور المنهجي للظواهر، لاسيما وان السسيولوجيا لم يعد علما يتقصى دراسة الشخصية والجماعة حسب، بل بات قريبا من تمظهرات الواقع، ومنها ظواهر الدولة والحزب والكتلة، وصولا الى مقاربات البنيات الجامعة في هذا السياق، وهو ما يتطلب اليوم مقاربات سسيوثقافية تكشف عن المقاربات الثقافية والسياسية، وباتجاه التعاطي مع العقد التي يطرحها الصراع الهوياتي والجماعي في الحياة العراقية الجديدة...

فهل ان هذه الصراعات هي اجتماعية خالصة؟ وهل أن أزمة التناشر الاجتماعي الذي تحدث عند الدكتور علي الوردي هو أساس عميق لهذا الصراع؟ وهل تفجر محنة الهويات الفرعية الطائفية والعرقية والدينية كان تعبيراً على هشاشة التعايش الاجتماعي في المجتمع؟ وهل أن فكرة الدولة هي محاولة تعويضية للسيطرة على التناقضات والصراعات بين الجماعات؟ هذه الأسئلة ستكون مثاراً لجدل واسع، وللمزيد من الأسئلة التي تمس البنيات الاجتماعية الصغرى، والكبرى، وتمس كذلك التموضعات السياسية والحزبية والهوياتية بوصفها تعبيراً عن انشطار هذه البنيات..

إزاء هذا المعطى سيبدو إن الكثير من تلك الأسئلة العالقة، ستقرب من المولدات الباعثة على صناعة الصراع، ومنها مايتعلق بمفاهيم السيطرة والإخضاع، والتملك للثروة والقوة، وهو مايعني في جوهره الصراع على المصادر، بما فيها المصادر الطبيعية كالثروات والجماعات، ومنها يتعلق بالسيطرة على المولدات الثقافية، وإعادة توجيهها أو إخضاعها لصالح فعل الهيمنة، ومنها البنيات الثقافية والهوياتية والقربات وغيرها.. واحسب ان الشكل الظاهر لهذه الأزمة يبدأ من أزمة الثقافي والسياسي، فهذه الأزمة ستظل قائمة، وان قيمومتها تلك هي التعبير الإشكالي عن فقدان النسق الاستعمالي للمفاهيم، والى تداول سياقاتها الثقافية والعلمية، فضلاً عن ما تهجس به للتعبير عن أزمة توصيف الدولة المدنية، وأزمة تعميق الحريات وقيم المواطنة والحقوق والهويات ضمن سياق بنية هذه الدولة.

فماهي آفاق سيرورة الدولة المدنية في ظل تمظهرات الكثير من الصراعات العميقة التي تبرز فيها مظاهر الهيمنة، والنزوع إلى مركزية الجماعات؟ وماهي الكيفيات التي يمكن تبنيها للتعاطي مع القوى الجديدة في الواقع، ومع تعقيدات ما بات ماتواجهه من صراع وأزمات لها العديد من الأجندات الداخلية والخارجية؟ وكيف يمكن إعادة فحص ظواهر السياسي والثقافي بوصفها معطيات مدنية، خارج ما كان محتشداً في أزمة تاريخنا السياسي وأنماط موجهاته العميقة الداخلية والإقليمية؟ وهل يمكن أن يدرك السياسيون والتشريعيون والتنفيذيون خطورة اللحظة العراقية الراهنة والعمل على مواجهة أزماتها الحقوقية والتوصيفية بمصداً مقترحة من التشريعات والقوانين التي تعطي قوة افتراضية للهوية المدنية للدولة، وحمائية لمكوناتها الاثنية والطائفية وحتى الثقافية من هيمنة الواجهات والعناوين السياسية والأمنية والاجتماعية العابرة للدولة والمواطنة والهوية.

هذه الأسئلة الجوهرية تثير أسئلة أكثر عمقا عن الآليات والكيفيات التي يمكن من خلالها ان نعيد قراءة (محنة الدولة المدنية) في تاريخ السلطة/الحاكمة في تاريخ العراق السياسي، وأزمة منظوماتها ومؤسساتها الغائبة والمغيبية وضعف دورها في مواجهة موروثة المراكز الانقلابية والثورية التي أنتجت لنا طوال أكثر من خمسين عاما بيئات سياسية للطغيان والاستبداد والدكتاتوريات.

إن تشوهات هذه البيئة، تعني أساساً تشوهات البناء المؤسسي الكافل لفكرة الدولة، مثلما تعني تشوهات اختلال ادوار القوى الفاعلة العضوية، بما فيها القوى المثقفة، في مواجهة الأزمة الوجودية للسلطة الحاكمة، باتجاه العمل على تأمين مصادر ضدية وإجرائية لاجترار أفكار وتصورات عن مشروع الدولة المدنية، ورسم ادوار اكثر فاعلية لقواها الجديدة بعيداً عن تاريخ ماتمركز في رواسب السرديات السياسية والدينية الشعبوية، والتي لعبت دوراً في تشويه فكرة الدولة المدنية واتهامها بشتى التهم، وفرض الكثير من القيود على فكرة الحداثة والثورة، والتي اقصدت ظل مهيمنتها الكثير من الفاعليات السياسية والثقافية، وتغريب قواها المثقفة تحت يافطات الجماعة، والتكفير والخروج عن الملة، أي عزلها عن لحظتها التاريخية المواجهة ل(تابو) السلطة الانقلابية والعصابية وقوة ملكيتها الافتراضية للرأي العام والحسبة والعنف والرقابة والفقهاء الرسمي!

هذه التوصيفات القرينة لازمة الدولة اقترنت أيضاً بأزمة وعطالة المؤسسات الثقافية وأزمة في الدولة التقليدية، فضلاً عن عزلة المثقف عن سياقها ووظائفها، إذ تحولت هذه المؤسسات إلى أجهزة تابعة، وتحول المثقف الى نموذج للموظف التابع. ومن هنا بدت أزمة العلاقة بين توصيف الدولة كظاهرة مفارقة، وأزمة القوى الاجتماعية المحكومة بضواغط ومهيمنات اللادولة، إذ بات البحث عن مواجهات مضادة هو السيرة المضادة التي لا تعيد إنتاج تاريخ الأزمات بقدر ما تعني العمل على تعزيز قيم النضال الاجتماعي والإنساني باتجاه استقطاب المزيد من الفاعليات الثقافية المغايرة بمستوياتها المتعددة إلى مواجهة حقيقية للنسق المهيمن الذي كانت تصنعه السلطات دائماً، إذ ان الحديث عن الدولة المدنية في هذا السياق يعني



والسياسي، والبعض منهم يعيش أزمة الانتماء وأزمة الاغتراب الداخلي، ومنهم من وجد نفسه الأقرب إلى الفقهاء، والأقرب إلى صانعي الدرس التعليمي في الثقافة، فضلا عن الدور القصدي للسلطة في تحجيم المؤسسة الأكاديمية وتعطيل دورها العضوي في تنمية افاق التعليم الاختصاصي، وإيجاد الفضاءات الثقافية التي تشرعن لقوة الوعي ومشروطيته الإنسانية، وكذلك السيطرة القائمة على وسائل الإعلام وتحجيم حرية الرأي والتعبير ومع أي تداول حر للمعلومات أو تيسير سبل أمانة للحصول عليها.. غياب أفق الدولة المدنية، وتنامي ظاهرة السلطة، أسهم في شيوع ثقافات الإخضاع والإخضاع المقابل، بما فيه استعادة مظاهر إخضاع العصبية، إذ باتت هذه المظاهر هي القوة السرية الموجهة للعديد من الفعاليات السياسية والثقافية، حتى تبدت شفرات هذه القوة عبر تنامي ظاهرة مثقف السلطة.

هذا النموذج تحول إلى المثال المعبر عن نزعة ابتكار (المجال الملقق) الذي لا يصنع زمنا للإنتاج الثقافي في تراكم الأفعال الاجتماعية وشبكاتها في الواقع والمجتمع

الحديث دولة المواطنة، ومفهوم المواطنة رغم مدينته كتوصيف ثقافي، إلا أنه في الجوهر توصيف حقوقي يقوم على أساس العقد الاجتماعي بين المواطن والدولة، وبما يكفل للمواطن حقوقه وواجباته، وبما يكفل للدولة شرعيتها وهويتها، لكن قيم الدولة المدنية، وقيم المواطنة الحقيقية تفترض بالأساس وجود البيئة الثقافية الفاعلة التي تقوم على أساس وعي هذه المعطيات والحقوق، فضلا عن البيئة الثقافية والتعليمية والقضائية التي تكفل نمو فاعلية الدولة المدنية في السياق الاجتماعي والسياسي وتحميها. الدولة المدنية والمفاهيم..

صناعة المجال الحقيقي لبنية الدولة تعني أيضا صناعة المفاهيم، ووجود الاستعداد لتعزيز فاعلية وعي هذه المفاهيم في سياق صناعة المواقف، وصناعة الوظائف، وبالتالي الانطلاق لصناعة العلاقات (علاقة الإنسان بالمكان، علاقة المثقف/المواطن بالسلطة، علاقة النص الثقافي بالنص السياسي/الإيديولوجي والنص الديني)

واحسب إن أزمة وعي الدولة المدنية عبر تاريخ أزمتها مع المركز السلطوي تقوم أيضا على الكثير من تداعيات هذا التشوه العلاقتي، إذ أن تاريخنا خال من معطى ظاهرة هذه الدولة، وكذلك ظاهرة المثقف المدني، وإن مانتدوله فقط هو نموذج افتراضي للمثقف المعارض في نمودجه الاحتجاجي، المتمرد، صانع التأويل، صانع الشفرات غير الطيع للإفهام، المطلق العنان خارج قيد النص والحكم، وهذا النموذج في وجه من وجوهه نموذج هروبي وغير فاعل، فضلا عن كونه نموذجا من السهل مراقبته واصطياده وتحديد دوره، كما أن السلطة في تاريخنا المعاصر عمدت أيضا إلى تشويه قيم الهوية للدولة المدنية، إذ تعني الدولة في سياقها بان جزء من سلطة ولي الأمر (بحكم تواتر المهيمانات، وهي تعني في هذا، إنها المجال الوحيد الذي ينتج النص والعنف والمعنى والدلالة، مثلما هي المسؤولة بالفرض على صناعة (الفضاء/التقارب في المكان والعلاقات الانثربولوجية ضمنه والتي تؤمنها تقاليد الثقافة العربية الإسلامية التي من صميمها الاحتفاء). هذه التقاليد صنعت واقعا ومجالا لنشوء دولة عاتمة قابلة للانقلاب على بنيتها الهشة التي يحكمها مركز عصابي أو عسكري، إذ غابت ملامحها، وتحولت المظاهر المواطنة فيها إلى علائق عاتمة هي الأخرى محكومة بالولاء والخضوع، مثلما صنعت لنا بالمقابل نماذج من المثقفين الذين يعيشون غلو العصاب الإيديولوجي

هذه السلطة قد قسرت مفاهيم الثقافة والمعرفة والحرية والتعايش المشترك والإيمان بالتعدد والاختلاف في ضوء شروط نظرية الحاكمية الواحدة التي لا تؤمن بهذه المفاهيم، بل انها اجتهدت في وضع السياقات والقرارات التي تضعها في خدمة مصالحها وأهدافها وتوجهاتها ..

ومن هنا نجد أن البحث عن إيجاد معادلات جديدة ومتجاوزة وعابرة للآزمات لمفاهيم السلطة والثقافة، هي الأساس في تشكيل الفضاءات (المجالات) التي من شأنها ان تتخلص من عقدة السلطة القديمة، باتجاه العمل على حماية الدولة الجديدة، وفي تفعيل دور الثقافة كمؤسسات وليست كإفراد، لان هذه المؤسسات ستكون أكثر انتظاما وتأثيرا في إنتاج الرأي العام الثقافي والمعارف والقيم المادية والروحية، فضلا عن دورها في إعادة تأهيل السلطة ذاتها وتخليصها من أمراضها القديمة بدءا من وهم سطوة الأمن الغاشم والرقابة غير الواعية وانتهاء بالعشوائية التي تضع السلطة بمستوى الشرطي القديم الذي يراقب ويحبس ويظلم ويشك، لا يؤمن بحرية الآخر وحقوقه، وخصوصيته، مثلما لا يؤمن بقيم العدل والحق والشراسة والتعاون ..

إعادة إنتاج السلطة كمفهوم وإجراء أصبح من الضرورات اللازمة في هذه المرحلة المعقدة من حياة مشروع الدولة العراقية وعوامل تنميتها، اذ انه يجعلنا عند لحظة تاريخية، هي لحظة التحول باتجاه (الدولة/ الأمة) وباتجاه (دولة

وتراكم الخبرات، مثلما لا يصنع مؤسسات فاعلة ومستقلة للحماية الثقافية، لان الإنتاج الثقافي سيكون هنا محدود الاستعمال أولا، وخاضعا إلى نوع من التهيج النفسي والإيديولوجي ثانيا، وبالتالي فانه يفقد جنوسه في حفظ النوع الثقافي الذي تحرص الأمم على تمثله، وعلى صناعة المتاحف الكبيرة له.

إزاء كل هذا، وإزاء كل المعطيات الصادمة والعنيفة التي اعتورت المجال العراقي الجديد في مرحلة مابعد التغيير العاصف الذي حدث في العراق عام ٢٠٠٣ تبدو الحاجة إلى التوسع في دائرة إنتاج الفعل الثقافي (الإعلامي والمعرفي والمعلوماتي) أمرا ضروريا باتجاه إعادة تأهيل الكثير من جوانب واقعنا وأدائنا ومناهجنا والتي تعرضت طوال عقود الى سلسلة من التخريبات من مؤسسات غير ثقافية (عسكرية، إيديولوجية، قبلية، قوى احتلال خارجي) مثلما هو السعي بالمقابل إلى صناعة مؤسسات ثقافية مدنية تؤمن المقدمات الحقيقية للدولة المدنية، إذ تضع هذه الدولة شرط تأسيسها بمواجهة الأثر القديم للسلطة الشمولية القديمة وأنماط مظاهرها القهرية على الإنسان والمجتمع والفكر والمدرسة والمؤسسات العلمية المدنية والأكاديمية والحقوقية والتعليمية.

إن ظاهرة السلطة المركزية في العراق السياسي تملك وراثه طبيعية لازمت الماضي وكل التشوهات التي ارتبطت بغياب الظاهرة المدنية، وبافتراض الاستعادة القصدية لمحنة التاريخ والتي تقتض مصداق ثقافة فاعلة، إذ تكون الثقافة في هذا السياق هي مجموع المرايا التي تتبدى فيها هذه المورثات، مثلما هي محصلة ما يملكه الإنسان من قيم مادية وروحية وطرائق ناجعة في المعيش والاندماج الفاعل مع ماينتجه المجتمع من أفكار وعادات. والعلاقة بين السلطة والثقافة تظل خاضعة لسياقات التطور داخل المجتمع، وطبيعة السلطة باعتبارها الطرف المهيمن، والطرف الذي يملك مصادر القوة والمال. ولاشك إن أي انحياز باتجاه شرعنة الفعل الثقافي والسعي إلى فك اشتباكه مع السلطة وشروطها ورقابتها لا ينسجم مع فكر السلطة القديمة التي وضعت الثقافة في سياق ادلجتها وأنماط خطابها ونظامها، وبالتالي جعلتها ذات مسارات محددة ومحدودة، وبعيدة عن شرط الفاعلية العلمية والأكاديمية والاندماج مع العالم الحضاري والإنساني والتطلع إلى أي طموح يسعى لاستقلال هذه المؤسسات، فضلا عن تنشيطها لإدامة دورها في إنتاج المزيد من المعارف وتنمية الوعي والإحساس بقيم الجمال والإبداع، إذ أن





في الثقافات والخطاب عن حرب الثقافات حوار الهويات الوطنية في زمن العولمة

عبدالرزاق الدواوي

الإنسان/المواطن) والتي يمكن ان نؤسس من خلالها لمرحلة جديدة، مرحلة تعطي لهذا الإنسان شرطه بالوجود المادي والمعنوي، مثلما تستوعب القيم المفهومية والإجرائية للحضارة كمجموعة وظائف وممارسات وسلوكيات ومواقف، فضلا عن استيعابها لتوجهات العلم والتخطيط والبرمجة في أن تكون ذات بعد إنساني تهدف للتنمية والرفاه والوفرة وصناعة السياقات التي تؤكد أهمية فكرة بناء الدولة الحضارية المدنية التي تؤمن بالمواطنة وحقوق الجميع والتعايش السلمي، واليقين بان الصناعة الثقافية ستكون هي الجسر الحقيقي الموصل لهذه الحضارة ودورها الفاعل في تعميق البنيات التي تشرعن المعرفة والتعليم الأساسي والتعليم الأكاديمي والاختصاصي، وبما يعطي للإنسان العراقي قيمته الأخلاقية والمادية التي تدفعه للمشاركة الجادة في عمليات التنمية الخلاقة والتي لا يمكن أن تقوم دون إيمان وتخطيط ودعم وبرمجة صناعة الدولة ودون فعل الثقافة كمصدر حيوي لإنتاج القيم والعلوم والآداب والمعلومات والفنون وكل ما يدخل في مجال بناء الإنسان الجديد ..

١ / إشكالية المصطلح النقدي/د.يوسف وغليسي/الدار العربية للعلوم ناشرون/بيروت ٢٠٠٨
يشكل الكتاب مقاربة تحليلية ونقدية لإشكالية الثقافة في الفكر المعاصر والمفاهيم المتفرغة عنها ،

الأقطار العربية والإسلامية وعلى كثير من دول العالم. هؤلاء لا يترددون في وصف العولمة الثقافية باعتبارها الثقافة الغربية الطافرة، بمختلف مكوناتها وروافدها، وخاصة الرافد الأميركي منها؛ وهي تسعى الى فرض اختياراتها ومرجعياتها القيمية على سائر الثقافات الانسانية الأخرى، بل وتساهم في تفكيكها وإعادة تشكيلها على نحو هجين، وكأنها مظاهر صارخة لهيمنة قوى عظمى تتحكم اليوم في مصادر الثروات، وفي مراكز تأويل القانون والحق والقيم؛ وكأنها استعمار جديد، لطيف وناعم، وهو يستهدف العقول والضمائر بالإيحاء والإغراء؛ استعمار لم يعد يفرض على الشعوب الأخرى من خلال عولمة ثقافته، ضرورة محاكاته في نمودجه فحسب، بل أضحي يعطي لنفسه الحق في تحديد كيفية هذه المحاكاة أيضاً. وقد سبق أن ذكرنا في تذييل ملحق بمطلع هذا الفصل عينة ممثلة لهذين الموقفين المتميزين.

والحق أن «العولمة الثقافية» التي رأينا أن من خصائصها البارزة سعيها المستمر الى تحقيق أكبر قدر ممكن من التنميط والتجانس الثقافي على الصعيد العالمي، قد تأتي في بعض الأحيان بعكس ما هو متوقع منها. ذلك لأن الثورة الهائلة المصاحبة لها، والمتمثلة بصفة خاصة في التقدم الهائل الذي تشهده باستمرار ميادين تكنولوجيايات الأقمار الاصطناعية والفضائيات، من الممكن أن تساهم أيضاً، ربما عن طريق غير مباشر ومن دون قصد، في لم شتات بعض القوميات التي يتشكل منها العالم اليوم. بل إنها قد تساعد على إعادة إحياء الروابط التاريخية والثقافية التي انفصمت في ما بينها بسبب الدسائس والأطماع ورواسب العهد الاستعماري، ومن ثم ربما تبعث الروح في هوياتها الثقافية الوطنية وتعززها. ونحن نرجح أن هذه الواقعة تنطبق بالفعل على التأثيرات الكبيرة التي أحدثتها الفضائيات في العالم العربي في زمن العولمة.

بخصوص هذه المسألة نعرض لرأي لاحظنا أنه يتبلور حالياً في أوساط معظم المهتمين والباحثين في مجال الاتصال السمعي البصري العربي الفضائي. مفاد هذا الرأي أن عصر البث الفضائي، الذي دخله العرب مرسلين ومستقبلين خلال مدة زمنية لا تكاد تتجاوز عقداً من الزمن، قد ساهم في دفع المجتمعات العربية والإسلامية الى الإقبال المنقطع النظير على مشاهدة الفضائيات العربية الحديثة العهد بالانطلاق. وربما ذلك لأنها كانت الأقرب إليها لغوياً وثقافياً، وكذلك لأنها تتجاوب مع كثير من طموحاتها السياسية والثقافية على المستوى الوطني

عبد الرزاق الدواي

في الثقافة والخطاب عن حرب الثقافات

حوار الهويات الوطنية في زمن العولمة

المركز العربي للأبحاث ودراسة السياسات
ARAB CENTER FOR RESEARCH & POLICY STUDIES

الحديثة المنشأ تعني مفاهيم معيّنة بالذات مثل: الهوية الثقافية، المثاقفة، الهيمنة الثقافية، الصراع والحوار بين الثقافات، تصور جديد لإشكالية الثقافة»، الثاني «الخطاب بشأن «حرب الثقافات» في الفكر الغربي المعاصر»، الثالث «في أخلاقيات الحوار...»، الفصل الرابع «صدام الحضارات وحوارها...»، والفصل الخامس «في الهوية والعولمة الثقافية».

اخترنا مقارنة مهمة من الفصل الخامس بعنوان «عن الهوية والعولمة الثقافية في زمن الفضائيات».

صحيح أن العولمة بصفة عامة، والعولمة الثقافية بصفة خاصة، تبدو في أعين بعض المفكرين والمثقفين العرب المعاصرين، وكأنها اذا ما أحسن فهمها واستغلالها، تمنح فرصاً استثنائية، يمكن أن تخرج بالمجتمعات الغربية من دوامة الاستبداد والتخلف، وتفتح أمامها آفاقاً رحبة للاستفادة من امكانات غير مسبوقة، ولممارسة حريات جديدة. بيد أن الأمر غير ذلك في أعين كثيرين من مفكرينا الذين درسوا الظاهرة، ورصدوا انعكاساتها السلبية على

الرأي الواحد؛ لقد أحدثت فيه وفي نمط الحياة التقليدية تأثيرات كبيرة.

وفي نظر الباحثة المرنيسي إن الظاهرة المذكورة تحولت، في فترة وجيزة نسبياً، إلى أداة فعالة لاختراق هيمنة الإعلام الرسمي وحصاره في المجتمعات العربية الإسلامية وتكسير احتكاره. وكانت تأثيراتها الاجتماعية والثقافية بمنزلة مقدمات مفيدة للتربية على حرية الرأي والتعبير والحوار والنقد. كما أنها فتحت الأعين على الدور المهم الذي يمكن أن تقوم به مؤسسات المجتمع المدني في المجتمعات العربية، يمكن اعتبار هذه العناصر الإيجابية مداخل ضرورية للتعريف الواسع بأفكار الحقوق والحريات والديمقراطية في البيئة العربية، وبالتالي للتربية على حقوق المواطنة. وخلصت الباحثة في مقالها إلى تأكيد حقيقة أن الملايين من العرب والمسلمين الذي يقبلون اليوم بكثافة على مشاهدة الفضائيات العربية لانهم يجدون فيها بالفعل ما يفتقدونه تماماً في قنواتهم التلفزيونية الرسمية.

إنه لأمر بيّن اليوم أن بعض الفضائيات العربية الرائدة، قد ساهمت خلال العقد الأخير من القرن العشرين وفي هذه الطلائع الأولى من القرن الواحد والعشرين، في توحيد إيقاع نبض الشارع العربي وجدانياً وسياسياً، وكذلك في رفع درجة وعيه بأخطار سياسات الهيمنة الثقافية والإعلامية الغربية في أشكالها الجديدة. كما عمّقت اهتمامه بقضايا العالم العربي الأساسية ووسعته في مجالات استكمال التحرر، وفي ميادين التنمية والسياسة والثقافة وحقوق الإنسان.

قلق

ويبدو أن الدور الذي أصبحت الفضائيات العربية تقوم به على امتداد العالم العربي يتنامى باستمرار، وهو ما يجعل هذه الظاهرة تصبح عامل قلق وازعاج بالنسبة إلى مهندسي العولمة الثقافية وقوى الهيمنة الإعلامية الغربية. وبالفعل، فإنها ما لبثت أن استرعت أنظار الباحثين الغربيين واهتمامهم، وجعلتهم يسارعون إلى رصدتها وتحليل تأثيراتها وأبعادها على المجتمعات العربية، وهي أبعاد بات من باب المحقق أنها لا تسير دائماً في اتجاه المصالح الغربية في المنطقة. ولعل خير سند لما نقول ما كتب ولا يزال يكتب عن الموضوع حتى الآن في أشهر المنابر الإعلامية والسياسية في أوروبا والولايات المتحدة الأميركية.

بيد أن لهذه الصورة الإيجابية المشرقة لظاهرة انتشار الفضائيات في العالم العربي وجهاً آخر ينبغي عدم تجاهله



فاطمة المرنيسي

والقومي والانساني.

وتتضح لنا هذه الفكرة أكثر عندما نتفحص بعض الدراسات التي أجريت في الأعوام الأخيرة بشأن هذا الموضوع، حيث نجد أنها تكاد كلها تؤكد أن الفضائيات العربية الجديدة غدت تحتل مكان الصدارة في اهتمامات المواطنين العاديين، وكذلك لدى النخب العربية السياسية والثقافية، التي يبدو أن اهتمامها بالقنوات التلفزيونية الأجنبية كمصدر للأخبار والتفاعل مع العالَم، قد تضاعف بشكل ملحوظ عما كان عليه من قبل. فضلاً عن ذلك، لا يمكن نكران أن الفضائيات العربية الجديدة ساهمت بفعالية كبيرة في إذكاء جذوة صحوة ربيع الثورات العربية الجديدة التي نشهدها حالياً باعتزاز، وفي تعميق الشعور بالانتماء الثقافي القومي لدى المهاجرين العرب في مختلف بقاع العالم.

على سبيل المثال، يمكن التذكير هنا بمقال نشرته الباحثة المغربية فاطمة المرنيسي قبل ثمانية أعوام في إحدى كبريات المجلات الأميركية المتخصصة. وقد تناولت فيه موضوع الدور الذي تقوم به الفضائيات العربية في العالم العربي. ومن الأفكار البارزة التي وردت في هذا المقال أن الظاهرة التي نتحدث عنها تعدّ بحق حدثاً غير مسبوق في تاريخ المشهد الإعلامي العربي الرسمي السائد، الذي طاول زمن خضوعه للترتبة والرقابة والاجترار وهيمنة

ولا إغفاله. ذلك لأن ما يمكن تسميته بالصحوّة العربية الجديدة، التي ساهمت تلك الفضائيات في نشأتها بفعالية وقسط وافر، لم تأت للأسف بمفردها، كما لم تكن وحدها الثمار المقطوفة من عصر البث الفضائي العربي في زمن العولمة الثقافية؛ فإلى جانبها يلاحظ أن كثيراً من أجهزة الاعلام العربي الرسمي، رغم تلبسها بحلل العهد الإعلامي الجديد، قد استمرت في ممارسة عاداتها القديمة في التبشير بالرأي الواحد، بل وفي فرضه أحياناً. ومن جهة ثانية غزت المجتمعات العربية ظواهر أخرى سلبية يمكن تصنيفها في خانة الاستلاب والتغريب الثقافي.

بخصوص المسألة الأولى، لا نبتدع جديداً عندما نعيد الى الذاكرة انه رغم استعمال كثير من الفضائيات العربية الجديدة لأحدث التكنولوجيات في ميدان الاتصال السمعي البصري الفضائي، فإن خطها الإعلامي لم يتغير كثيراً من حيث المضامين، عن النهج التقليدي الذي كان متبعاً في العهد السابق، إلا في حالات نادرة جداً. ويبدو أن قناعة الملاحظين في هذا المجال تتقوى يوماً بعد يوم، بأن زمن الفضائيات المفتوحة الذي يتيح إمكانات افتراضية كثيرة للتححرر من الآلة الإعلامية الرسمية وللتنفتح عن الأفكار الجديدة، لم يحل دون استمرار تلك الآلة في حصر اهتمام الاعلام في أخبار الحاكمين، وبالتالي في غض الطرف ما أمكن، عن الحياة الواقعية اليومية للمواطنين وانشغالاتهم وتطلعاتهم. وتعمل على التركيز في إنتاج وترويج خطابات سياسية فضفاضة ومنمقة، ومواصلة تدجين شعوبها وإلزامها بوجهة نظرها ذات البعد الواحد، وبالتالي إقصاء الآراء الأخرى المخالفة وتهميشها.

ولعل المستجد الأغرب في الممارسة الحالية لبعض تلك الأجهزة هو أنها أصبحت تساهم جهازاً في نشر خطاب يناهض ضمناً القيم العربية والإسلامية النبيلة المتوارثة عبر الأجيال، كقيم التشبث بالهوية الثقافية والدفاع عنها، والحق في المقاومة والذود عن الأوطان، وواجب التضامن القومي ونصرة الضعفاء، ولا نخال ذلك منها إلا سعياً خجولاً، وراء تبرئة الذمة أمام أقطاب العولمة، من شبهة شبّح «الإرهاب» الذي بات في أعين هؤلاء لصيقاً بتلك القيم وبحامليها.

العولمة الثقافية :

حاصل القول، إن في طليعة الأحداث الكبرى التي باتت تحرك عالمنا المعاصر ظاهرة العولمة الثقافية بالتأكيد. ومن شأن هذه الظاهرة أن تخلق في جميع أنحاء المعمور

أوضاعاً وعلاقات ثقافية غير متكافئة يغلب عليها طابع التبعية والهيمنة. إن كثيراً من مكونات هذه الظاهرة، ومنها الفضائيات، عربية كانت أو غربية، وكذلك عوالم الانترنت الافتراضية، قد اجتاحت معظم المجتمعات العربية. وكانت لها في أغلب الأحيان انعكاسات ثقافية واجتماعية مفيدة لأنها تسير في اتجاه التفتح والتوعية بالحقوق وبالمضامين الانسانية الإيجابية للحدثة، وبأهمية التعرف على الثقافات المغايرة ومحاورتها. ولكنها استطاعت من ناحية أخرى أن تجذب إليها قلوب السواد الأعظم من الأجيال الشابة في العالم العربي أكثر من غيرها. وكان وقع إغرائاتها ومؤثراته قوياً على تلك الفئات الى حد أن قسماً مهماً منها هام بالتحليق خارج فضاء القيم والتقاليد، وانجذب نحو المثير والشاذ في الحياة الغربية المعاصرة، وتباهى بمحاكاة النموذج الثقافي الغربي المعولم، سواء تعلق الأمر بأساليب السلوك والتفكير أو بعبادات الملبس والاستهلاك. فكان ذلك بمنزلة بوابة مفتوحة لاستشراء مظاهر التغريب الثقافي وسلوك اللامبالاة، ناهيك عن التعصب والتطرف المفضي أحياناً الى ظهور بوادر التشكيل في الهوية الثقافية الوطنية.

هل ينبغي الاكتفاء بإلقاء اللوم على العولمة وثقافتها المنتشرة بصفة خاصة عن طريق الانترنت والفضائيات، وتحميلها مسؤولية ما يحدث في المجتمعات العربية، وفي أوساط الشباب العربي من غزو ثقافي نوعي كثيف، أم إن الأمر يتطلب دراسة الظاهرة موضوعياً والبحث عن بدائل وقائية قد تساهم في التخفيف من وطأتها وتحويل بعض مكوناتها الى عناصر إيجابية؟ هل يجب مواصلة التفكير والتصرف وكأن جميع التهديدات المحدقة بهويتنا الثقافية آتية فقط من العولمة الثقافية، ومن اتساع دائرة التثاقف والتفاعل مع الثقافات الأخرى، وليس أيضاً من عوامل داخلية أخرى من بينها عدم وجود سياسات ثقافية وطنية فعالة وطموحة لدينا؟ إننا رغم ما أتينا على ذكره من مآخذ وانتقادات في حق العولمة الثقافية، ما زلنا نعتقد بأنها بالنسبة الى الشعوب العربية والاسلامية لا تخلو من جوانب وعناصر إيجابية تدفع الى الوعي واليقظة والمقارنة، والتعود على ممارسة النقد والمراجعة والتغيير.

لا نظن أن مناهضة العولمة ومقاومة تأثيراتها وانعكاساتها وهيمنتها الثقافية، تعني بالنسبة إلى الغالبية من المفكرين والمثقفين في العالمين العربي والإسلامي، رفض الحدثة ومكوناتها من عقلانية وتنوير وعلم وديمقراطية وحقوق

المقاومة نفسه ينبغي له، كي يكون ناجعاً، أن يندرج في إطار عالمي أوسع، أي أن يتم بتعاون مع الحركات التي تقاوم العولمة اليوم على الصعيد العالمي، طموحاً إلى تحقيق عولمة أخرى بديلة تكون أكثر انسانية، في مجالات الحقوق الاجتماعية والاقتصادية والثقافية للشعوب، وفي مجالات حماية البيئة وتحقيق السلم العالمي(١).

والحق نقول، إن الأوضاع الراهنة في العالم المعاصر لم تعد تسمح إطلاقاً بأن تستمر الأقطار والدول المنتمية إلى الثقافة العربية الإسلامية في تغذية الوهم لديها، بأن لها الخيار في الانخراط في التيار العام للعولمة. أو السير في اتجاهه المعاكس. فهذه الأوضاع بالذات، أصبحت تلزمها بضرورة الاقتناع بأن ليس من مصلحة ثقافتها أن تنزوي، أو أن تبقى في معزل عن الأحداث الكبرى التي تحرك عالم اليوم، إلا إذا أصبح من سمات هذه الثقافة الحلم والهذيان والجمود، كما يدعي ذلك الخصوم والمناهضون لها. وفي طليعة تلك الأحداث الكبرى التي تحرك عالم اليوم توجد بالتأكيد ظاهرة العولمة الثقافية، التي رغم جميع ما قيل عنها من انتقادات، فإنها لا تخلو من امكانات تدفع إلى الوعي واليقظة وممارسة النقد، والمراجعة والتغيير.

ليس في وسعنا إلا أن نشاطر رأي فئة مستتيرة من مثقفينا، ألمحنا إليها من قبل، ترى أن ظاهرة العولمة، والعولمة الثقافية ذاتها، ليست سيرورة تاريخية حتمية لا رجعة لها، ولا هي بنموذج عالمي نهائي للحياة، نشأ نتيجة تفاعل طبيعي بين الثقافات العالمية، بل هي بالأحرى، وعلى العكس من ذلك كله، نظام جديد من العلاقات بين الثقافات، نشأ في سياق صراع التكتلات الرأسمالية الكبرى على الهيمنة العالمية. وبالتالي، فإن أقطارنا مثل غيرها من بلدان العالم، ليست متحررة من مواجهة انعكاسات هذه الظاهرة عليها.

غير أننا حريصون في الوقت ذاته على تأكيد أن المقاومة السليمة والناجعة للتأثيرات السلبية للعولمة الثقافية، لا يمكن أن تختزل في حركة الارتداد إلى «هوية ثقافية» مرفوعة إلى درجة المثال والمطلق، والتفوق فيها؛ فالمقاومة في هذه الحالة ستؤول إلى الفشل لا محالة، إذا ما هي جعلت من الرغبة في عدم التغيير، وفي الانسحاب من المنافسة الدولية التي يفرضها العصر، محركها وحافزها الرئيس؛ وإذا ما هي اقتصرت فقط على تبني موقف يكتفي بتحويل الوعي بالحاضر بكل ثقافته وتشعباته إلى مجرد شحنات قوية من الحنين الرومنسي إلى الماضي. فمن المهم جداً بالنسبة إلينا أن نفهم آليات الهيمنة الجديدة، وأن نسعى

الإنسان جملة وتفصيلاً، كما يذهب إلى ذلك بعض المنظرين الغربيين الجدد لهذه الظاهرة. ورأينا أن الغالبية من مثقفينا ومفكرينا تعي أن المقاومة السليمة والمجدية للعولمة، هي تلك التي تعتمد على القيم الانسانية للحدثة ذاتها، وتقبل بها وتساهم في تطويرها لتكون حدثة عالمية بالفعل وذات وجه انساني حقاً. وهؤلاء لا يختلفون كثيراً، بحسب رأينا، إلا في ما ندر، في مسألة لزوم الفصل بين المكتسبات والقيم الإنسانية للحدثة، التي يتوجب على البلدان العربية الاستفادة منها من أجل التحديث والتنمية الاقتصادية والتطور الاجتماعي، هذا من جهة، والفكر السياسي للعولمة باعتبارها نظاماً غير مسبوق للهيمنة في مختلف المجالات من جهة أخرى.

إن جوهر مشكلات مفكرينا ومثقفينا العرب مع الغرب عموماً، ومع العولمة وهيمنتها الثقافية بشكل خاص، يكمن أولاً وأخيراً في رفض الاحتلال والظلم والهيمنة والتبعية، وفي نشدان الحق والعدالة والإنصاف. ولا يساورنا شك في أن الذين يتظاهرون منهم، أو يعبرون بين الفينة والأخرى عن الاستنكار والاستياء ضد سياسات الغرب وعولمته، ويكتنون نوعاً من العداء لقيم الحدثة الغربية، هم في الحقيقة أقل كثيراً من أولئك الذين ينمون تلك الكراهية عندهم بسبب سياسة التمييز وازدواجية المعايير، والهيمنة والظلم والاقصاء والتمييز، التي تمارسها في واضحة النهار الدولة العظمى القائمة لدفة عالم اليوم.

ومن حق هؤلاء أن يناهضوا إلى جانب دول وشعوب كثيرة، مظاهر الحيف والظلم والازدراء لثقافتهم، وأن يرفضوا أن يفرض على شعوبهم «التقدم والحدثة» قسراً وتحت راية العولمة الثقافية، التي تصبح في هذه الحالة مرادفاً لاستعمار جديد متعدد الأبعاد والأهداف والوسائل. كما أن من حقهم أن يرفضوا أن تظل أراضيهم محتلة، وشعوبهم متخلفة وخاضعة ومراقبة، ومتحكما فيها عن بعد، وحكامهم يتظاهرون بالانصياع لدعوة احترام الديمقراطية وتطبيقها الصوري، وهم يمارسون الاستبداد في الواقع وعملياً، وبتزكية من أقطاب العولمة أنفسهم.

المقاومة بالحدثة:

نحن نذهب إلى أن مقاومة العولمة الثقافية يجب أن تتم بأسلحة الحدثة ذاتها، وأن تتوجه بالأحرى إلى نزعاتها العدوانية والاستغلالية، وإلى مواقفها المهمشة للمجتمعات النامية والمحترقة لثقافتها، والمحولة لها إلى أذئاب وأسواق للاستهلاك، والملوثة لأجواء العالم المعاصر بكل ما تحمله كلمة تلوث من معان. وفي تقديرنا أن هذا الضرب من

لقد أتيح لنا أن نلمس عن كثب، في جميع فصول موجات التغيير المذكورة حتى كتابة هذه السطور، وعند جميع الفئات المشاركة فيها، وجود ارادة قوية للتعبير، بشعارات نوعية مبتكرة، عن الرغبة في التحرر ومواكبة تيارات العولمة والالتحاق بمسيرة التغيرات العالمية، خاصة في مجالات الحقوق والحريات ونمط الحياة الجديدة. تجلّى لنا ذلك بوضوح في المكانة المتميزة التي احتلتها مطالب مثل: الحرية، الكرامة، العدالة الاجتماعية، الديمقراطية، حقوق الانسان، اسقاط نظام الاستبداد والفساد. وهذا يعني من جملة ما يعنيه أن ثمة علاقة جلية بين هذه الانتفاضات والامكانات التي بات عصر العولمة يتيحها: فالشعوب اصبحت أكثر وعياً وطموحاً يفضل ثمار ثورة المعرفة وتكنولوجيا المعلومات والاتصال الجديدة، التي أمن تسخيرها في النضال من أجل مناهضة القمع وخدمة قضايا التحرر والحرية.

في هذا السياق، بات من واجبا التنويه بكون أجيال الشباب العربي الثائرة بجميع أطيافها، امتكلت ايمانا قويا بإمكان التغيير الشلمي للأنظمة المستبدّة، وانجاز حلم التحرر السياسي والاجتماعي، اعتماداً فقط على مكونات المجتمع المدني، وعلى فعاليتها المتمثلة أساساً في التظاهرات الاحتجاجية والمسيرات والاعتصامات السلمية، بمعزل عن الأدبيات الثورية الفضفاضة. لقد تحلت تلك الأجيال بروح نقدية منفتحة، تميزت بصفة خاصة في إعلان فقدان الثقة في الاعلام التقليدي المدجّن، والايان بدور الاعلام الجديد وفعاليته في مجالات التوعية بالحقوق والتعبئة، والنشر الواسع لأفكار التغيير، وكسر طوق الاحتكار الاعلامي الرسمي، وفصح الانتهاكات وأشكال التعتيم.

وقد كان من ثمار الانتفاضات العربية الجديدة من أجل الحرية والكرامة أن تهاقت الأسطورة التي اعتمد عليها بعض أنظمة الاستبداد العربي في استمرار حكمها، والمتمثلة في طابعي «الاستثناء» و«الخصوصية» اللذين تتمتع بهما، وذلك بفضل الانفتاح الواضح للشباب الذي قاد تلك الثورات على القيم الانسانية الكونية، كما يعود اليها الفضل بالتأكيد في سقوط أسطورة أخرى عن الشعوب العربية والاسلامية، طالما روج لها الغرب وأجج بها نار أطروحة الصدام؛ أطروحة تزعم أن هذه الشعوب ستظل مستسلمة وعاجزة تماماً عن التغيير والانتقال الى الديمقراطية، وأن حكامها محصنون ضد انتفاضات

من خلال امكاناتها ذاتها الى العمل على تغيير أو تعديل أثرها فينا وفي ثقافتنا، الأمر الذي يعني في نهاية المطاف، ضرورة التسلح وبأدوات ثقافة العولمة ذاتها، في مجالات العلم والمعرفة والاقتصاد والسياسة والحقوق.

إن الوعي بأهمية الحقبة التاريخية التي تجتازها المجتمعات البشرية اليوم، واستيعاب واقع العصر بمختلف أبعاده وتوجهاته، باتا يحتمان علينا الإيمان بحقيقة أصبحت تفرض نفسها باستمرار: إن الحالة السوية والطبيعية لأي ثقافة وأي هوية ثقافية، هي أن تظل قادرة على الانفتاح والتطور والاعتناء والعطاء، وعلى بناء جسور التواصل مع الثقافات العالمية. ولا ننسى ما قلناه مراراً في هذا السياق، بأن تشكيل الثقافة العربية الاسلامية وتجدها قد تحقّق دائماً في تاريخنا بفضل عاملين أساسيين: صحوة وإرادة داخلية قوية لبعثها وتجديدها وإعادة بنائها، ورياح تأثير خارجي منبعثة من الالتقاء والتفاعل مع ثقافات أخرى؛ رياح لم تكن مصادرها في أغلب الأحيان لا عربية ولا اسلامية.

والحق أن حديثنا عن هويتنا الثقافية سيظل وهماً مؤذياً، إذا لم يكن تصورنا لهذه الهوية طموحاً ومنفتحاً على القيم والمكتسبات الانسانية، وعلى جميع ما هو متاح للبشرية في عالم اليوم، من ثمار المعرفة والعلم والتكنولوجيا والفكر والآداب والفنون والحقوق. سيظل وهماً مؤذياً إذا لم يدعم بالايان بضرورة انجاز انتقال ثقافي حاسم لتجاوز روح الاتكال والاستهانة بعامل الزمن، والمصارعة الى البحث عن أنجع السبل للتعامل باقتدار وبندية مع هذه الظاهرة الدولية القوية. ولعل الأهم في ذلك كله أن يتخلّى عن التفكير والتصرف، وكان جميع التهديدات المحدقة بهويتنا الثقافية ناجمة فقط عن العولمة الثقافية وعن اتساع دائرة التثاقف والتفاعل مع الثقافات الأخرى.

انما يحصل من تغيير في وطننا العربي له علاقة وثيقة بإشكالية الهوية موضوع هذا الفصل. لقد اتضح لدينا، من خلال متابعة أيام ما يسمى بالربيع، أن ثمة قواسم مشتركة بين الأقطار العربية التي عاشت انتفاضاته؛ قواسم يمكن اجمالها في العناصر التالية: استمرار احتكار السلطة وتوريثها من دون ترك أي فسخة لتداولها الديمقراطي؛ غياب الحقوق والحريات والعدالة الاجتماعية؛ التناسل المتفاقم لظاهرة انتشار الفساد في جميع مرافق الدولة؛ الاستخفاف بالهوية الوطنية والقومية.

٢٠١٢، وتتالت بعد ذلك انتفاضات عربية أخرى، لعل أهمها ثورة ١٧ شباط/فبراير في ليبيا، التي بدأ مقاتلوها معركة طرابلس يوم الأحد ٢١ آب/أغسطس ٢٠١١ وانتهت بمقتل معمر القذافي في ٢٠ تشرين الأول/أكتوبر ٢٠١١، بينما كنا بصدد وضع اللمسات الأخيرة، لهذا الكتاب ثم انتفاضة اليمن المعقدة المسار والنتائج، وانتفاضة سورية التي لا تزال مستمرة حتى يومنا هذا. رغم حداثة ولادة هذه الثورات، فقد صدرت حولها كتب مهمة، نذكر منها: الربيع العربي... الى أين؟ «أفق جديد للتغيير الديمقراطي، تحرير عبد الإله بلقزيز (بيروت: مركز دراسات الوحدة العربية، ٢٠١١). Pierre Puchot, Tumisie. Une Révolution Arabe, avant propos d'Edwy Plenel: préface de Radhia Nasraoui: postface de Saber Mansouri (Paris Editions Galaade.2011), et Mathieu Guidèred, Le Choc des révolutions arabes. Frontières ((Paris: Editions Autrement, 2011

شعوبهم، وباقون وذوهم في سدة الحكم خالدين مدى الحياة.

واليوم، أصبح في مقدورنا القول ان في وعي الاجيال تنبثق معالم رؤية جديدة الى العالم، في طريقها لصوغ سمات غير مسبقة للهوية الثقافية العربية، نرجح أن اسم العرب فيها لن يبقى مقترناً لدى دول الغرب، فقط بانتاج النفط، وبالتطرف، وبالهجرة السرية. ربما سيقدر له أن يرتبط من الآن فصاعداً، ولأول مرة في التاريخ الحديث والمعاصر، بقيمة نوعية جديدة هي ثورة الحرية والكرامة والعدالة الاجتماعية(٢).

ولكن الواقعية تفرض علينا التروي وعدم التسرع في الحكم، وخاصة ألا نكون سذجاً، فالطرق المؤدية الى تحقيق مضامين القيم المذكورة على أرض الواقع العربي، وتوطئتها في أقطارنا، لن تكون معبّدة دائماً ومحفوظة بالورود وحدها. بيد أن علينا رعاية الأمل والتفاؤل دائماً، فما حدث انجاز ضخم وغير مسبوق في تاريخنا الحديث والمعاصر. ومهما تكن طبيعة الثمار التي أسفرت عنها التحولات حتى الآن، أكانت اسلامية في توجهها وسماتها، أم ثورية حديثة وعلمانية، أم مزيجاً من هذا وذاك، فالأمر المؤكد في أي حال هو أن احتمالات التقهقر الى عهود الاستبداد والفساد تضاعلت في حد الاستحالة.

هوامش

منذ حوالى عقد من الزمن، بدأت تظهر، على الصعيد العالمي، مجموعة من الحركات الاجتماعية والسياسية ومنظمات المجتمع المدني، تنادي بضرورة مقاومة العولمة الليبرالية، والنضال من أجل تحقيق «عولمة بديلة». ترفع هذه الحركات شعار «نحو عالم أفضل ممكن»، ومن مبادئها الدفاع عن حق الشعوب في تقرير مصيرها، وعن قيم الديمقراطية وحقوق الانسان والعدالة الاقتصادية، ومناهضة الحرب، وحماية البيئة. وقد اشتهرت هذه الحركة بتنظيم تظاهرات عالمية كبرى بمناسبة انعقاد مؤتمرات عالمية حول الاقتصاد والتجارة العالمية، وحول المناخ والبيئة. وكان آخرها مؤتمر القمة العالمية للمناخ في كوبنهاغن، كانون الأول/ديسمبر ٢٠٠٩، ومؤتمر القمة العالمية للمناخ في كانكون بالمكسيك، كانون الأول/ديسمبر ٢٠١٠.

(٢) للتذكير: الانتفاضة الأولى انطلقت من تونس في منتصف كانون الأول/ديسمبر ٢٠١٠، وتوجت بسقوط النظام ليلة ١٤ كانون الثاني/يناير ٢٠١١. ثم لحقت بها مصر بعد ذلك ابتداء من ٢٥ كانون الثاني/يناير، وتوجت بسقوط النظام في ١١ شباط/فبراير



دلالة النص التاريخي عند واسيني الأعرج التماهي في استدعاء الوقائع

أحمد بقار
جامعة قاصدي مرباح. ورقلة



ملخص:

تطمح هذه الورقة البحثية إلى استنطاق ثلاث أعمال روائية للروائي الجزائري (واسيني الأعرج)، وهي: (وقع الأحذية الخشنة، رمل الماية – فاجعة الليلة السابعة بعد الألف-، كتاب الأمير – مسالك أبواب الحديد-)، من خلال إبراز بعض الأبعاد الدلالية لبعض الوقائع والأحداث المستدعاة، والتمييز بين الرواية التاريخية، والرواية الفنية التي تستدعي التاريخ.

Résumé

Le roman et l'histoire chez ouassini laaradj

Vocation et signification

La page recherchée veut évoquer trois œuvres de la nouvelle de romantisme algérien ouassini laaradj qui sont ainsi: »le coup des chaus-
«sures lourdes» – »le sable de maya» – et »l'œuvre de l'émir

Ils se sont faits pour manifester quelques dimensions significa-



واسيني الاعرج

tives , en les attachant aux faits et événements historique invoqués dans l'écriture romanesque. à la distinction entre la nouvelle artistique qui implique .à l'histoire de l'humanité

إن لتقديم الرواية على التاريخ في عنوان المداخلة نكتة دلالية؛ لأن الرواية كعمل فني مكتمل البناء والاستقلال عما سواه من الفنون والعلوم الأخرى هو الذي قام باستدعاء التاريخ ليس من أجل التأريخ _فحسب_ لتغذو الرواية تأريخا كما علم التاريخ سواء بسواء، وإنما هو استدعاء من نوع آخر؛ استدعاء إحياء وإحياء، لمعالجة واقعة أو مجموعة وقائع في حياة الأمة العربية، أضف إلى ذلك أن الروائي له حق التلاعب في الأحداث التاريخية التي يستدعيها بما تمليه عليه الجوانب الفنية وطبيعة المرحلة، بخلاف الرواية التاريخية التي لا يمكنها القفز على التسلسل الزمني.

إن أدبنا المعاصر شعرا ونثرا عرف صورة من علاقته بالتراث لم يسبق له أن مر بها عبر تاريخه الطويل، وهذه الصورة هي ما يمكن أن ننته ب: توظيف التراث؛ أي استخدام معطياته استخداما فنيا له أبعاد دلالية، وتوظيفها رمزيا لتحمل الرؤى المعاصرة للتجربة الأدبية، بحيث يمزج الأديب معطيات التراث بملامح معاناته الخاصة، فتغذو هذه المعطيات تراثية معاصرة في الآن ذاته، توحى معبرة عن أشد هموم الأديب ومعاناته المعاصرة، في الوقت الذي تحافظ فيه على كل أصالة التراث وعراقته، وبهذا تغدو كل العناصر التراثية خيوطا أصيلة وأصلية في نسيج الرؤية الأدبية للأديب المعاصر وليست عنصرا دخيلا أو مقحما أو مسلطا من دون سلطان، وعلى هذا الأساس تغدو العلاقة بين الأديب والتراث علاقة أكثر ثراء وعمقا؛ لأنها قائمة على تبادل العطاء؛ أي بقدر ما يأخذ يعطي، وبهذا يخدم ويغني أحدهما الآخر.

ففي الوقت الذي يغني فيه الأديب تجربته، فإنه يقدم خدمة جليلة للتراث بما يكتشفه فيه من دلالات وإحياءات وبما تفجره فيه من قدرات متجددة بحيث ترتد هذه العناصر أكثر غنى وحيوية وتجدد وقدرة على البقاء والرسوخ ١ . ولقد حرص الأدباء المعاصرون على الارتباط بالتراث واجتهدوا الإفادة منه في تجاربهم الروائية، وهذا انطلاقا من عدة عوامل، وحاجات منها:

أ. **العوامل الثقافية:** الاجتهاد في التعبير بالتراث لا الحديث عنه، وهي آلية جديدة في التعامل.

ب- العوامل الفنية: وتتجلى في ثراء التراث، وحاجة الأديب الماسة في إضفاء جو من الموضوعية الدرامية على إنتاجاته.

ت- العوامل القومية: وهذه انطلاقا مما يستشعره الأديب من الخطر الذي يهدد أمته في مقوماتها جميعا، لذا راح يبحث في الجذور لعلها تحيي الموات.

ث- العوامل الاجتماعية والسياسية: نظرا للقهر السياسي والتردي الاجتماعي يلجأ الأديب إلى التعمية بالرمز والإشارة والأساطير، وآليات التراث.

ج- لعوامل البسيكولوجية: وهي مسألة تتعلق بإحساس هذا الأديب العربي بالغربة بالضيق، ما يجعله في حالة انفصال واتصال؛ أي انفصال عن الواقع المعيش، واتصال بالماضي بالتراث؛ لأنه يرى فيه الأنيس في الوحشة والصاحب في الغربة.

الواقع انفصال الإحساس بالغربة والتشظي.
الماضي اتصال الإحساس بالانتماء.

ويبدو الفرق واضحا بين الرواية التاريخية، وتوظيف التاريخ (التراث)، ولتوضيح الفروق بين توظيف التاريخ في الرواية التاريخية والرواية المعاصرة نجري مقارنة ما بين رواية «جرجي زيدان» (الحجاج بن يوسف)، ورواية «جمال الغيطاني» (الزيني بركات)، إذ « تتميز الشخصية في الرواية التاريخية بأنها لا تحيل على ذاتها؛ أي أنها تبقى أسيرة تاريخيتها، وتظل بمعزل عن مشاركة

التسلط ضد فئات الشعب» ٣.

والروائي واسيني الأعرج واحد من الروائيين العرب الذين أسهموا بشكل فعال في خدمة هذا الفن، الذي أصبح سمة هذا العصر، كما اجتهد في تجديده انطلاقاً من فهم ديالكتيكي ثاقب لمشكلة التراث والمعاصرة، انطلاقاً من سيره لأغوار التراث وعطاءاته الممتدة ما امتد الزمان واتسع المكان، و يمكن أن نفسير اهتمام الرواية العربية المعاصرة بالشخصيات التاريخية التي اختارت المواجهة والتحدي، والنضال ضد السلطة، برغبة الروائيين بإسقاط تاريخ هؤلاء الثوريين على الحاضر، الذي هو أحوج ما يكون إلى شخصيات ثورية تواجه الظلم، وتقف بوجه الظالمين» ٤، ولعل ذلك الغموض الذي يجده المثقفون والروائيون العرب يكتنف التراث العربي المكتوب أو غير المكتوب هو الذي يعطيهم اللذة المسكرة للبحث فيه، وسير أغواره، ولما لا إعادة استنطاقه وتدوينه من جديد؛ لأن الراوي أو المؤرخ في زمنه يخضع لسلطة المال أو سلطة السلطة، ما يجعله يعدل بالواقع عن الواقع، وبالحق عن الحق، لذا فإن» التاريخ يحدث مرة واحدة، ولكنه يكتب أكثر من مرة، وقد شهدت الساحة الثقافية العربية، بدءاً من منتصف القرن الماضي محاولات لإعادة كتابة التاريخ العربي من جديد، بدوافع تجاوز التخلف الحضاري، والضرورة الملحة لمساءلة الماضي، يجد الباحث صدى لمحاولات إعادة كتابة التاريخ في الرواية العربية المعاصرة، بوصفها نتاج الحركة الثقافية في المجتمع من جهة، وحقلاً ثقافياً مهماً في إنتاج الوعي الثقافي من جهة أخرى» ٥.

ولم تشذ الرواية الجزائرية عن الطوق - بل على العكس - فهي أشد الروايات إغالا في توظيف التاريخ لما شهدته البلاد من فسخ ومسح ومحو لكل معالم هويتها في ما يقارب القرن ونصف القرن من الزمن، وهو زمن ثقيل في تاريخ ونفسيات الشعوب، حيث حاولت الرواية الجزائرية المعاصرة - بحسب مضامينها المتقاربة نوعاً ما - أن تقرب الماضي / التاريخ من الواقع الجديد، لربما لأنها رأت أن تاريخنا أصبح بعيداً عنا مسافة أننا لم نستطع الوفاء له، ولم نعد نبالي بالحفاظ على تلك القومية والوطنية... ومن هذا المنطلق، يعد دخول التاريخ إلى النص الروائي الجزائري مغامرة من الكاتب الذي يريد إيصال أفكاره إلى القارئ بشتى الوسائل» ٦.



الامير عبدالقادر الجزائري

القارئ الذي لا يجد قاسماً مشتركاً بينه وبينها، إن أبطال رواية (الحجاج بن يوسف) لجرجي زيدان: عبد الله بن الزبير، وعبد الملك بن مروان، الحجاج بن يوسف الثقفي، وسكينة بنت الحسين... شخصيات تاريخية لا تحيل إلا على ذاتها، وتبقى أسيرة الزمن الذي وجدت فيه، إنها لا تتطور بتطور الأحداث، بل هي شخصيات مكتملة النمو، لا تتبدل ولا تتغير، أما شخصية الزيني بركات في رواية جمال الغيطاني (الزيني بركات) فهي شخصية تاريخية نجدها في تاريخ ابن إياس (بدائع الزهور في وقائع الدهور باسم (بركات بن موسى)... إن شخصية الزيني بركات لا تبقى أسيرة مرجعيتها التاريخية، بل تتصرف بالطريقة التي يملئها عليها السرد الروائي، ومنطق الأحداث، وهكذا تتحول الشخصية التاريخية إلى شخصية روائية، وتخضع لمنطق جديد، يملئها عليه الخطاب الروائي» ٢، إذن تتميز الشخصيات التاريخية في الرواية التاريخية بالسطحية وعدم التعاطف؛ إذ يشابه الروائي فيها المؤرخ إلى حد بعيد، ف» إذا كانت الشخصية التاريخية لا تحيل إلا على ذاتها، فإن شخصية الزيني بركات تختزل من خلال تصرفاتها، وعلاقاتها، كل النماذج البشرية التي تمارس



وغني عن البيان أن قضية الارتباط بالتراث واستدعاء التاريخ أمر مشروع وشيء طبيعي في كل أدب على وجه البسيطة، وهي من المسائل التي عرفت تحت مسميات وصيغ متباينة في أدب الشعوب، حتى أنها تحولت إلى معارك فكرية أسالت الكثير من الحبر ما بين أنصار القديم ودعاة الحداثة والتجديد، وازداد هذا الاهتمام باستلهام التراث في مطلع العقد السادس من (ق ٢٠) في القصة القصيرة، حيث أخذ بعض الكتاب على عواتقهم مهمة التجديد في هذا الفن عن طريق إحياء التاريخ والاستلهام الفني للتراث منهم: جمال الغيطاني، ومجيد طوبيا، وضياء الشرقاوي، ومحمد حافظ رجب، وإبراهيم أصلان، وأحمد بوزفور، والطاهر وطار، وواسيني الأعرج، والتراث

(هو روح الأمة ومقوماتها وتاريخها، والأمة التي تتخلى عن تراثها تتخلى عن روحها، وتهدم مقوماتها وتعيش بلا تاريخ) ٧، ونظرا للاغتراب الذي ضرب الأمة العربية في صميم هويتها اتسعت الهوة بين القيم التقليدية والقيم الجديدة، وقد تسربت أجيال جديدة بها، وأصبح الإنسان العربي مزجا من القيم التي ورثها، ومن القيم التي اكتسبها عن طريق التعليم، لا بل أصبح تأثير الثقافة الجديدة، تيارا عارما ومؤثرا نتج عنه الاغتراب الثقافي والاجتماعي في الخطاب الفكري المعاصر ٨، وبهذا كانت عودة الكتاب والروائيين إلى التاريخ أو التراث من أجل التعايش مع الواقع؛ لأن (الحديث عن القديم يمكن من رؤية فنية، وكلما أوغل الباحث في القديم حل طلاسمه، وفك رموزه، وأمكن رؤية العصر والقضاء على المعوقات...) ٩، وكما أسلفنا القول فإن مسألة الهوية « ذات بعد استراتيجي في الكيان الجزائري، وهذا ما جعل الكثير من الدارسين يتصورون بأنها ذلك الميكانيزم الفعال في خلق الجدلية الوجودية بين الذات الجزائرية وبين المحيط والكيانات المتقاطعة معها عبر العصور، وفي الآونة الأخيرة نالت هذه المسألة اهتمام مجمل الخطابات المستهلكة في العقدين الأخيرين، والتي تفوق فيها حسب الظاهر الخطاب السياسي، حيث تم حوصلة القضية بسهولة ويسر في مفردات ثلاثة هي: الأمازيغية والعروبة والإسلام، كما استطاعت كثير من الخطابات الموظفة للمناهج العلمية، كالتاريخ وعلم الاجتماع والعلوم السياسية والعسكرية، أن تمتح بصعوبة من تلك المفردات الثلاثة مدونات تبرز ذلك الترابط الأناسي والحضاري المحوصلة للهوية المنبسطة فوق أزمنة كرونولوجية شرعت الكينونة الآنية للذات

الجزائرية بكل خصائصها ومميزاتها بصيغة الإجمال والتقديرية، كل ذلك الزخم لم يشبع نهم الخطاب الأدبي الذي يمكن تصوره بأنه الخطاب الوحيد القادر على بلورة وإثراء بعض القضايا المسكوت عنها في الخطابات السابقة ١٠، إذن الرواية والتاريخ استدعاء إحياء وإحياء، ورؤية فنية إبداعية على مستوى اللغة والسرد.

إن الرواية تكتب التاريخ بطريقتها الخاصة فلا تكون كتابا مصقولا في التاريخ بل مصباحا « يضيء التاريخ عبر انفتاحها عليه، فيجعلنا نرى وقائعه وأحداثه ومشاهده من منظورات متباينة وزوايا متعددة ١١، وأن الكاتب قد يرجع إلى لحظة في الماضي لاستكشاف الحاضر وفهمه لجعلهما سندا في مواجهة الحاضر... وأن هذا السند لا يجيء بالضرورة من لحظات البطولة والقوة والإنجاز في تاريخ الشعب، بل قد يجده في لحظة من لحظات هزيمته وانحداره وتأزمه توازي تلك اللحظة التي يحيا في ظلها أو يرغب في استشرافها ١٢.

فغاضت آبارها وبيست أعشابها وذوت أشجارها ولم يعد للحبوب فيها أثر ولا خير. وظلت الحالة على هذا الحال سنوات لم يبق بعدها لبني هلال صبر ولا جلد، فاجتمع مشايخ القبيلة وقصدوا مضارب الأمير حسن بن سرحان وتحدثوا إليه بما آلت إليه الأحوال وطلبوا منه مغادرة الأرض إلى مكان خصب تتوفر فيه المياه والخيرات، قبل أن يموت أفراد القبيلة من الفقر والحرمان.

ما تزال إمكانات الخصب فيك قائمة داخل ذاتك التي بدأت تتكسر كأحجار الوديان الجافة، لا توصلي نفسك إلى المنعطفات الخطيرة، فلست في حاجة إلى قطع مسافة بني هلال حتى تدركين كم كنت غيبية قبل هذا الزمن» ١٣.

من الفصل نفسه:

ب / « حاولت أن تقفزي، هروبا إلى الأمام، لكن شيئا ما كان دائما يضع الأغلال في حركاته التي تتوهم أنها أصبحت حرة. إنه القصور يا ليلي الذي لا ندركه إلا متأخرين، ومع ذلك نصر في أحيان كثيرة، خطأ، أن ذلك هو الطريق السليم» ١٤.

/ ١

١/ يعكس المقطع الأول دلالة: التوحد في أشد الأزمات اختناقا، ومحاولة لملمة الشمل قبل الهلاك.

٢/ الإيمان بالقدرات الشخصية، وما تفعله المحن في إيقاد جذوة هذه القدرات المخزونة؛ (أن إمكانات الخصب ما تزال موجودة فيك بكثافة الأنجم في ليلة صيفية»، وهذا الإيحاء الشعري (ليلة صيفية) يعكس ذلك المخزون الهائل من الطاقات التي عبر عنها بلفظة كثافة.

٣ / إن التحرك من أجل حل المشكلات؛ يقتضي أن لا يكون همجيا فوضويا، وإنما يقتضي التوحد، واستشارة ذوي الرأي السديد والانضواء تحت لواء قائد محنك» فاجتمع مشايخ القبيلة وقصدوا مضارب الأمير حسن بن سرحان وتحدثوا إليه)

/ ٢

بينما المقطع الثاني فيعكس دلالة:

١ / الضبابية أو الظلامية التي تحجب العين عن الرؤية الحقيقية، على أن المشكل كامن في الذات التي ترزح تحت نير دهاليزها المعتمة» لكن شيئا ما كان دائما يضع الأغلال في حركاته التي تتوهم أنها أصبحت حرة)

٢ / عدم التخطيط، والسير في لا وعي هيوولي، والرضى بهذا الوضع والاطمئنان إليه، وكأنه الصواب، وهذا لغيب

واسيني الأعرج

وقع الأحذية الخشنة



منشورات الجمل
رواية

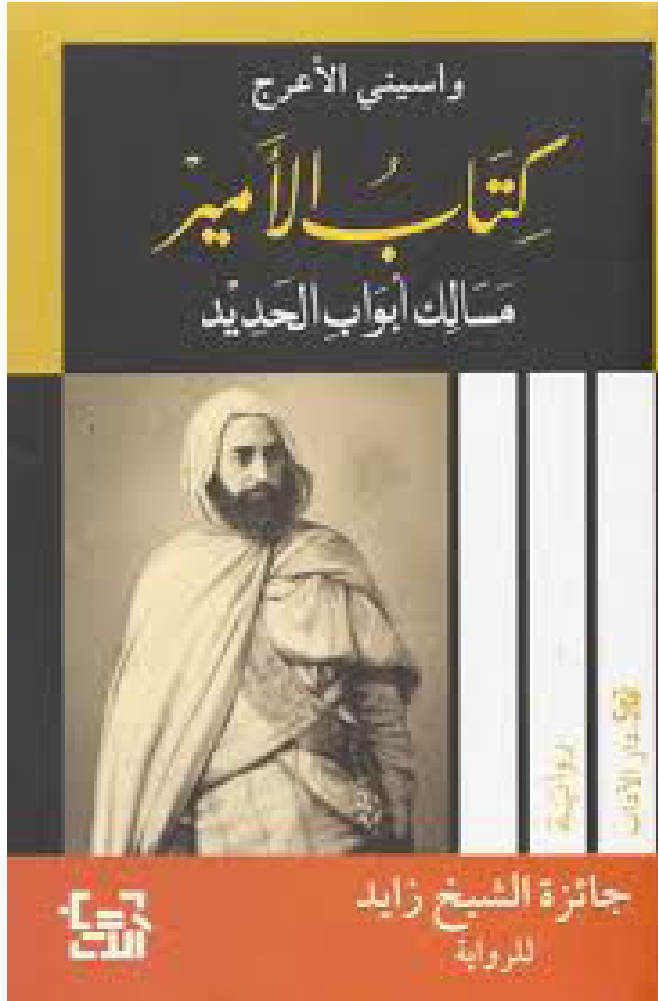
ستحاول هذه المداخلة استنطاق بعض الحوادث التاريخية المستدعاة في ثلاث روايات للروائي «واسيني الأعرج»، هي: (وقع الأحذية الخشنة)، (رمل المائة - فاجعة الليلة السابعة بعد الألف -)، و (كتاب الأمير - مسالك أبواب الحديد -):

وقع الأحذية الخشنة:

من فصل بداية التحول:

أ / وأنا متأكد يا ليلي حتى هذه اللحظة المهددة بالانقراض أن إمكانات الخصب ما تزال موجودة فيك بكثافة الأنجم في ليلة صيفية، لكنها والحق يقال، بدأت تخضع لعملية تشويه مركبة. المبادرة بين يديك يا ليلي شريطة أن تتنفس في هواء هذه المدينة بشكل آخر.

تذكري جيدا يا صديقتي أن منازل بني هلال كانت في أيامها الأولى (في حوالي القرن الخامس الهجري) غزيرة المياه، كثيرة الأعشاب والخيرات حين نزلت بها المجاعة.



الوعي الحقيقي، والسير في خطى مدروسة ثابتة.
٣ / الغفلة التي تعكس إكليسيات لا لون لها؛ بحيث لا تبدي الملامح الحقيقية.

٤ / إن ليلي ما هي إلا محض رمز للأمة العربية التي لا تمتلك إستراتيجية واضحة، بحيث راحت تراوح مكانها؛ تتقدم خطوة وتراجع أخرى، والحال أن الزمن الحضاري يمشي ولا يرحم؛ فالأمة فقدت حضارتها، تماما كما فقدت ليلي حبيبها» ومع ذلك نصر في أحيان كثيرة، خطأ أن ذلك هو الطريق الأسلم).

ليلي الأمة العربية

ضياح الحبيب ضياح الحضارة

ولكن الشيء الجميل هو روح التفاؤل التي تسكن جسد النص الروائي» إن إمكانات الخصب ما تزال موجودة فيك بكثافة الأنجم في ليلة صيفية».

رمل الماية (فاجعة الليلة السابعة بعد الألف):

يبدو (واسيني الأعرج) في هذه الرواية منتقدا متبرما على المؤرخين الذين زاغت نفوسهم، وزيفوا الوقائع والأحداث، فقدموا تاريخا لا وجه ولا حقيقة، أشبه ما يكون بخليط من الأطعمة المتزاحمة يفسد بعضها ذوق بعض، لذا فإن الرواية تحاول كتابة التاريخ بطريقتها الخاصة؛ فلا تكون كتابا مصقولا في التاريخ بل مصباحا» يضيء التاريخ عبر انفتاحها عليه، فيجعلنا نرى وقائعه وأحداثه ومشاهده من منظورات متباينة وزوايا متعددة ١٥، و« يتقطع السرد في رواية (رمل الماية، فاجعة الليلة السابعة بعد الألف)، بالقيام بمهمة إعادة سرد أحداث التاريخ من جديد، بسبب ما تعرض له التاريخ من تزيف على أيدي الحكام والسلاطين، الذين سخروا أقلام المؤرخين لكتابة التاريخ بالطريقة التي تتناسب ومصالحهم، ويهاجم السرد (الوراقين)، وهم مؤرخو الحكام والملوك، ويظهر كذبهم وتزيفهم للحقيقة، طمعا بالمال، وخوفا من الموت والتعذيب، ويستبدل القوالين بهم... وينحو الراوي، في معرض سرده لما حدث لأبي ذر الغفاري، باللائمة على الطبري معتبرا أنه مؤرخ السلطين « ١٦، ويؤكد ، واسيني الأعرج» على أن الماضي حي في الحاضر يمشيان في جسد موحد ويتنفسان برئة موحدة؛ لأن ميكانيزمات النفسية العربية هي نفسها، وإن تبدل المكان وتغير الزمان، (منذ أكثر من أربعة عشر قرنا وهو يكرر نفس اللغة ونفس الحركة بالأيدي التي لا تعرف إلا تلويحة التهديد) ١٧، إذن يبدو الأعرج محاكما للتاريخ، برما بالعادات والأهواء والعقليات

التي لم تتبدل، ويبقى ضحيتها دائما المفكر الحر.

كتاب الأمير (مسالك أبواب الحديد):

يشمل عنوان هذه الرواية عنوانا أصليا (الأمير)، وعنوانا فرعيا (مسالك أبواب الحديد)، وبهذا : - يتخلص عنوان هذه الرواية من الشحنة المرجعية التي تملأ المصنفات التاريخية فلا يتحدد الشخص التاريخي بالاسمية. إن الإضافة التي ركب بها العنوان لا تحقق التعريف الذي يناط أمره بهذه الطريقة من طرائق التعريف والتخصيص في العربية.

-ينزع العنوان الفرعي لهذه الرواية إلى الإيحاء والترميز: فمسالك أبواب الحديد تسمية موحية بما تعرضت له حياة الشخصية الروائية من تقلبات بين النصر والهزيمة، ومن تنازع بين التشبث بأرض الجزائر واضطرار إلى الابتعاد عنها وقبول حال المنفى. ١٨

أما عن المتن، فقد قسم الروائي الرواية إلى أقسام ثلاثة:

- باب المحن الأولى.

__ باب أقواس الحكمة.

__ باب المسالك والمهالك.

« لهذه التسميات الواسمة للأقسام الكبرى للرواية بعدها القصصي وعمقها المجازي وبهما تخرج المسميات الروائية على مألوف التسميات التاريخية. إن تسمية الباب الأول (المحن الأولى) ترتبط بالتصوير القصصي لتجربة المعاناة التي واجهها الأمير عبد القادر، وتسمية الباب الثاني (باب أقواس الحكمة) تعبير فيه مجاز الاقتران بين المحسوس وغير المحسوس وتخيل الاستعارة بإضافة الأقواس إلى الحكمة، وأما تسمية الباب الثالث فلا تبعد عن منزع الإيحاء بما عاناه الأمير بعد أن أجبر على توقيف الحرب ضد المستعمر وعلى إلقاء السلاح، ونسبة الباب إلى المسالك والمهالك نسبة على المجاز لا على الحقيقة لأن الباب يكون في الأصل للبناء المسقوف أو المسيج بينما تفتح المسالك والمهالك على مجهول المصائر وغريب النهايات ١٩.

إن اللافت للانتباه في هذه الرواية المتميزة أن واسيني الأعرج حاول كتابة التاريخ العام للجزائر، والتاريخ الشخصي لبطل من أعظم أبطال المقاومة الشعبية ألا وهو الأمير عبد القادر، وشخصيات أخرى أسهمت في الاعتراف ببطولة الأمير، وهكذا استطاع الكاتب أن يعيد كتابة التاريخ وتركيبه بطريقة نقدية وجمالية، حيث استطاع أن يخلص ذلك التاريخ النضالي الحافل بالانتصارات من برائن الأسطورة، كما كشف لنا على فضاة الحرب وهولها، ووضاعة الاستعمار البغيض، الذي تفنن في التتكيل بالشعب الجزائري الذي ظل يتخبط في الجهل والفقر والتخلف والعنف، هذه الظروف تضافرت وأسهمت في تسريع السيطرة على الجزائر، وهكذا كان انكسار مشروع الأمير ٢٠.

إن نص كتاب الأمير، نص متميز أعاد كتابة التاريخ بفلسفة معاصرة عبرت عن الوعي الذاتي، في حين عبرت عن الأنا والآخر، إن (وقائع الزمن الغابر ومواجهات الذات (الأنا) مع (الآخر) قد عادت إلى الواجهة وإلى الصدارة الآن في فضاء يطبعه ويصنعه الصمت والتموجات الهادئة لبحر مثقل بالسفن والأحداث » ٢١، رواية (الأمير) (هذا المتن السردي قد عبر عن نفحات الذات الجزائرية (الأنا)، من فخر واعتزاز ومجد، إضافة لما لقنته للذات الغازية (الآخر)، كما فتحت الرواية أمامنا أقواسا عن حقيقة النضال

من أجل الدفاع عن كرامة الوطن وعن جوهر الإنسانية في أسمى معانيها وأخلاقها وشرفها) ٢٢.

دلالات استدعاء التاريخ في رواية كتاب الأمير:

سنحاول استنطاق هذا النص الروائي لإبراز بعض الدلالات المتوقعة من استدعاء التاريخ في هذا النص:

١ / بداية ظهور وعي جديد بكفاح الأمير لدى مبدعينا، نتيجة لبروز التطرف الديني محليا ودوليا، وهذا ما يؤكد على أن الرواية قد عبرت عنه بالفعل من خلال شخص الأمير عبد القادر ومواقفه؛ لأنه كان متشبعا بأصول الدين والمنتمي إلى صلب الرسول (صلى الله عليه وسلم)، كما كانت له نظرة خاصة اتجاه المسيحية الآخر، وهي ترجمة حقيقية لروح الإسلام وروقه وصلاحيته لكل مكان وزمان، خلافا لما هو لصيق بالإسلام الآن من تطرف ودموية وصراع ٢٣.

٢ / شخصية الأمير عبد القادر الذي عرف عالميا بمواقفه الإنسانية وسماحته وخلقه الرفيع، وهذا ليس قولاً، وإنما انطلاقاً مما كتب عن الرجل من الخصم قبل الصديق، يقول (مونسينيور ديبوش) عن الأمير... ما سمعته من الأمير جعله يكبر في عيني أكثر... ويبدو أن الأمير من صنف آخر (٢٤)، كما يبرز الأعرج الوعي الكبير لدى الأمير على أنه ليس رجلا بلا عقل، وأنه على العكس من ذلك فهو رجل غزير المعارف والعلوم: مد عبد القادر يده نحو مصنف المقدمة لابن خلدون، المخطوطة التي دون على صفحاتها ملاحظاته الكثيرة والتي جاءت من بلاد المغرب من تاجر وراق رآه مرة واحدة عندما دخل عليه خيمته لحظة القيلولة ووضعها في حجره وهويرد: أقرأها وترحم علي أو العني إذا لم تجد فيه ما يشفي الغليل» ثم انسحب ولم يأخذ حتى ثمنها ٢٥، وهذا ما يبرز التعطش الشديد للأمير للمعرفة الذي أراد أن يبرزه الروائي.

٣ / إن تدمير الروائي الأعرج مما أحدثته العولمة من تدخل سافر في شؤون الآخرين؛ الصغيرة قبل الكبيرة، بطرق فيها من الابتزاز الشيء الكثير، ما جعله يقدم نموذجين في روايته هما: (أمير) و(مونسينيور ديبوش) على أنهما شخصيتان متعايشتان رغم الفروق الشاسعة ما بينهما في ظل الاحترام المتبادل.

وفي الختام يبدو الروائي واسيني الأعرج ليس عارضا ألياً للوقائع والأحداث ولا يلتقطها بإحساس خارجي جاف، ولكنها اصطبغت بصبغته وامتزجت بذاته، والنص يغدو

عصارة تفاعل عوامل عديدة تشكل موقفه الخاص من العالم، ووسيلة فنية لإدراك الحياة، فهو بذلك يكون نتيجة تعاقد آني ما بين الكاتب والوسيلة وبعدئذ يمكن استنساخه لمصلحة العالم، ووفقا لمصلحة العالم، ووفقا للشروط المفروضة من العالم وفيه ٢٦ .

الإحالات:

- ١/ ينظر: علي عشري زايد: توظيف التراث العربي في شعرنا المعاصر. مجلة فصول. مج ١. ١٤. ١٩٨٠. ص ٢٤.
- ٢/ محمد رياض وتار: توظيف التراث في الرواية العربية. اتحاد الكتاب العرب. دمشق. ٢٠٠٢. ص ١٠٥.
- ٣/ المرجع نفسه والصفحة.
- ٤/ المرجع نفسه ص ١٢٣.
- ٥/ المرجع نفسه ص ١٢٥.
- ٦/ جعفر يابوش: الأدب الجزائري الجديد - التجربة والمآل - crase. ٢٠٠٧. ص ٧٣.
- ٧/ الأسد ناصر الدين: التراث والمجتمع الجديد. مطبعة الهاني. بغداد. ١٩٩٦. ص ١١.
- ٨/ مفيد الزبيدي: إشكالية الخطاب التاريخي العربي المعاصر. مجلة البحرين الثقافية. ع ٢١٤. جويلية ١٩٩٩. ص ٣٣.
- ٩/ حسن حنفي: التراث والتجديد. موقفنا من التراث القديم. دار التنوير. بيروت. ١٩٨١. ص ١٣.
- ١٠/ بشير بويجرة: الأنا والآخر ورهانات الهوية في المنظومة الأدبية الجزائرية. منشورات دار الأديب. وهران ط ١. ٢٠٠٧. ص ١٦٠.
- ١١/ ينظر: عبد الرحمن منيف: الكاتب والمنفى - هموم وأفاق الرواية العربية - دار الفكر الجديد. بيروت. ط ١. ١٩٩٢. ص ٣٦٤.

- ١٢/ ينظر: جورج لوكاتش: الرواية التاريخية. تر: صالح جواد كاظم. دار الطليعة. بيروت. ١٩٧٨. ص ٣٤٠.
- ١٣/ واسيني الأعرج: وقع الأحذية الخشنة: ط ١. دار الحداثة. بيروت. لبنان. ١٩٨١. ص ٥٨.
- ١٤/ المصدر نفسه: ص ٥٩.
- ١٥/ ينظر: عبد الرحمن منيف: الكاتب والمنفى. ص ٣٦٤.
- ١٦/ محمد رياض وتار: توظيف التراث في الرواية العربية. ص ١٢٦. ١٢٥.
- ١٧/ واسيني الأعرج: رمل المائة. ص ١١٥.
- ١٨/ أ.د أحمد الجوة: تفاعل التاريخي والروائي في «كتاب الأمير» لواسيني الأعرج. مجلة قراءات ع ٢. قسم الأدب العربي. جامعة بسكرة. ٢٠٠٩. ص ٢٨٧.
- ١٩/ المرجع نفسه: ٢٨٧. ٢٨٨.
- ٢٠/ ينظر: نبيل سليمان: شهرزاد المعاصرة - دراسات في الرواية العربية - اتحاد الكتاب العرب. دمشق. ٢٠٠٨. ص ٢٩٢.
- ٢١/ واسيني الأعرج: كتاب الأمير - مسالك أبواب الحديد - منشورات الفضاء الحر. الجزائر. ط ١. ٢٠٠٤. ص ٠٩.
- ٢٢/ العلمي مسعودي: الفضاء المتخيل والتاريخ في رواية كتاب الأمير (مسالك أبواب الحديد) لواسيني الأعرج. مذكرة ماجستير (٢٠١٠ / ٢٠١١). مخطوط بجامعة ورقلة. ص ٧٠.
- ٢٣/ بشير بويجرة: الأنا والآخر ورهانات الهوية في المنظومة الأدبية الجزائرية. ص ١٦٠.
- ٢٤/ واسيني الأعرج: كتاب الأمير. ص ١٥٨.
- ٢٥/ المصدر نفسه: ص ٧٨.
- ٢٦/ ينظر: إدوارد سعيد: العالم والنص والناقد. تر: عبد الكريم محفوظ. اتحاد الكتاب العرب. دمشق. سوريا. ٢٠٠٠. ص ١٠٣.





العامية في التنظير الترجمي

أ. تعريبي ريمة

ملخص:

كان البحث عن التكافؤ ولا يزال شغل المترجم الشاغل و أولويته الأولى وقد يقع البحث عن التكافؤ في سياقات مختلفة اخترنا دراسة واحد منها في هذا البحث وهو التكافؤ على مستوى العاميات أو اللهجات، والإشكالية هنا تقع في كثرة الخصوصيات المحلية وكثرة الفراغات في اللغة المستهدفة مما يجعل المترجم مجبرا عن البحث عن حلول عملية وعن نوع خاص من التكافؤ يتناسب ونوع اللغة التي يترجمها . نحاول من خلال هذا البحث عرض أهم ما قدمه الدارسون والمنظرون في عالم الترجمة من حلول عملية حول ترجمة العاميات أو اللهجات.



الترجمي يرتقي بها إلى كبرى السجلات التي حدثت في عالم الأدب، حيث اعتبرت ترجمة العاميات أو اللهجات موضوعا هامشيا لم يثر شهية الدارسين والمنظرين للترجمة إلا في بعض أسطر ربما أدرجوها خجلا كما لم تقترح الحلول العملية إلا في بعض الأحيان، وقد نبه أنطوان بارمان Antoine Berman إلى صعوبة المهمة بل إلى استحالتها مشيرا إلى أن اللغات الحضرية فقط قابلة لأن تترجم فيما بينها (٢) ولأن الاستحالة كانت دائما تثار المترجم وبداية مهمته وجب الالتفات إلى هذه المواضيع الإشكالية وإحياء النقاش فيها. أما فيما يخص التطبيق العملي فقد كان الأمر أسوأ إذ قد يختار المترجم أن تُنقل العامية فينقل معها كل غرابتها وما شاء من التهميش الذي يعتقد أنه يُرضي فضول القارئ، أو قد يُحوّلها إلى لهجة محلية أخرى و يتّقي بذلك عناء النقل. وبين التيار الأول الذي ينشد التغريب والثاني الذي ينشد التوطين والتدجين تضيع محاولات المناغمة بين الذات والآخر.

أيا كان مسار الترجمة أو نوعها فإنها من المؤكد إستراتيجية واختيار ذلك أن إستراتيجية المترجم هي الحكم في تحديد مساره الترجمي. في الواقع هذا الأمر هو ما

:Résumé

Cet article a pour objectif l'analyse de la notion d'équivalence «pivot de la recherche en traduction», mais dans un contexte assez particulier celui du langage parlé. En effet, une caractéristique principale de ce langage l'a rendu spécialement problématique à savoir «la couleur locale» dont il est porteur principal, mais en analysant de plus près cette caractéristique nous pourrions découvrir que tout langage en est porteur car elle réside partout dans chaque signe et chaque manifestation ou acte linguistique, elle est à la fois le linguistique et le culturelle et vouloir la rendre à tout prix c'est en effet tout perdre dans la littéralité.

Ce sujet n'a pas été abordé amplement en traductologie, mais nous avons tenté de rassembler et d'analyser le peu qui a été dit à ce propos afin d'en extraire une vision traductologique lucide consacrée principalement à l'équivalence entre les langues parlées et les dialectes.

:Abstract

This article aims to analyze the concept of equivalence in a very special context that is informal languages and dialects. Spoken language is mainly spontaneous, it is also a key to the speaker social, cultural and geographical belongings, in addition to that it is elusive and changes rapidly so its meaning can't be easily catche, thus, one should be up-to-date. Those characteristics had made of it a special field that deserves more analysis.

لعقود طويلة لم تجد ترجمة العاميات (١) مكانا في الخطاب

: «اصطلاح يستخدم غالبا للدلالة على تنويعات لغوية تتضمن موقعا جغرافيا معينا» (٢). وفي سياقات أخرى يمكن أن تُعرّف اللهجة باعتبارها نظاما لغويا لم يزل المكانة الثقافية والاجتماعية التي تحظى بها اللغة الفصحى (٣). وفي كلتا الحالتين تطرح ترجمة اللهجة في المباحث الترجمة إشكالا يتمثل في الخسارة الهائلة التي تسببها ترجمتها لذا نتساءل حول ماهية التكافؤ في ترجمة اللهجات وضرورة تحديد زاوية للبحث عن التكافؤ في هذا الاطار.

٢-١- التكافؤ بين اللهجات عند كاتفورد :

يتطلب تحقيق التكافؤ أولا وضع إطار محدد لضبط هذا المفهوم تبعا لسياق الترجمة، ذلك أن اللغات تتفاوت كما تتفاوت وظائفها، لذا أوضح «كاتفورد» (أنه من الضروري وجود إطار تُصنّف ضمنه اللغة وذلك لصعوبة وضع منهجية ترجمة واحدة وشاملة:) إن مفهوم لغة واحدة جد واسع ومتباين مما يجعله قليل الفائدة عمليا لتحقيق العديد من الأغراض اللغوية

والوصفية والمقارنة و التربوية، لذلك كان من المحبذ وجود إطار لأنماط التصنيف للغات الفرعية أو التنويعات ضمن لغة كاملة « (١)، وقد وضع كاتفورد تقسيمه واعتمد معيار ثبوت أو تغير اللغة ليضع من خلاله قسمين أساسيين ، فضمن اللغة الثابتة أدرج كاتفورد اللهجات بأقسامها: اللهجات الجغرافية و الطبقيّة والزمنية إضافة الى اللهجة الشخصية idiolect ، في حين أدرج تنويعات أخرى كالأسلوب، السجل و الفحوى ضمن المتغيرات اللغوية ، واعتمد من ثمة وضع مسار ترجمي خطي لكل منها، ففيما يخص اللهجات ارتأى كاتفورد أن تترجم اللهجة بلهجة توافقها «جغرافيا»، يقول: «إن اختيار لهجة جغرافية مكافئة في النص الهدف يعني اختيار لهجة ترتبط ، بمعنى جغرافي، بنفس المكان في البلد المستهدف» (٢)

وقد أوضح كاتفورد أن ما يقصده من عبارة «بمعنى جغرافي» ، هو أكثر من مجرد التوقع الجغرافي المماثل بين الثقافتين ، إنه تماثل إنساني قبل كل شيء ، ويضرب لذلك مثال لهجة الكوكني the cockney في بريطانيا التي عادة ما يلجأ المترجمون في ترجمتها إلى اللغة الفرنسية بلهجة الباريجو le parigot بالرغم من أن هذه الأخيرة تعد لهجة الشمال الفرنسي، لكن أهم ما يبرر التكافؤ بين اللهجتين المتباعدين جغرافيا هو عامل إجتماعي أكثر أهمية وهو كون الإثنتين لهجتا الحاضرة dialect of the metropolis «، وقد تقادى كاتفورد



د سامح فكري حنا

يفسر وجود أكثر من ترجمة للمؤلف الواحد على غرار رواية «عطيل» التي ترجمها «خليل مطران» إلى الفصحى التراثية في حين اختار لها «مصطفى صفوان» العامية المصرية وكان لكل منهما أجندته الثقافية الخاصة ففي حين كان الأول ناظما على العامية ومحتملا إياها أسباب الانقسام العربي دافع الثاني عن اختياره العامية بأنه يهدي عمله لرجل الشارع العادي ويشفق عليه لأنه حرم القراءة لجهله العربية (١) والأمثلة في هذا السياق كثيرة ولا مجال لحصرها.

إن وجود هذا النوع من التشتت في الرؤية دعانا إلى البحث عما قدمه أهم منظري الترجمة والعاملين بها من حلول فيما يخص ترجمة لغة الشارع

١- ترجمة العامية بالتكافؤ في التنظير الترجمي:

إن بحثنا عن التكافؤ يأتي في سياق خاص هو البحث عن التكافؤ بين العاميات من حيث أنها تمثل في العالم العربي لهجات مختلفة، كما تمثل لغة الشارع ولغة الفرد العادي والمتقف أيضا، إضافة إلى أنها لغة الأدب الشعبي مما يجعلها لغة أدب بادئ في البروز ، لذا ارتأينا أن يخصص هذا المبحث لإشكالية التكافؤ بين اللهجات على اعتبار أن اللهجة تحمل بالضرورة في طياتها خطابا عاما لكنه ينتمي إلى منطقة بعينها وهو ما يذكره تعريف « أندريه مارتينييه» André Martinet، حيث يعرفها كما يلي



أننا في أبسط تعاملاتنا اليومية مع الناس نحكم عليهم طبقاً لما تمليه هذه الأفكار النمطية، أما فيما يخص اللهجات الجغرافية فإن الترجمة لا يمكن أن ترد الإعتبار لها إلا في حالة واحدة هي إستقراء وظائفها و أسباب توظيفها والترجمة إنطلاقاً من هذا المبدأ، أما محاولة ردّ الإعتبار لخصائصها فلا يمكن أن يُقبل إلا في سياق علمي وصفي بحث .

كما أن استقراء وظائف اللهجة والترجمة اعتماداً على أسباب توظيفها قد يشكل حالة حرجة لأنه خاضع لتأويل المترجم ورؤيته، كما أن اختيار كيفية ترجمتها يخضع بالضرورة لاختياراته الشخصية، وقد أورد المنظران أمثلة عما يمكن أن يحيله استعمال لهجة جغرافية في عمل أدبي أو درامي من إichاءات حول أصل المتكلم ومكانته، من ذلك ترجمة أحد الأعمال المسرحية المنقولة إلى التلفزيون من اللغة الروسية إلى الانجليزية حيث تم استبدال لهجة الفلاحين الروس باللهجة الاسكتلندية ممّا أوحى بأن اللهجة الاسكتلندية تمثل مستوى اجتماعياً مزدري، رغم أن المترجم لم يقصد ذلك بل حاول ترجمة اللهجة في النص الأصلي بنظيرتها في الثقافة الهدف (٢).

أما فيما يخص الأبعاد الأخرى للهجة، فنجد أن اللهجة يمكن أن تكون علامة على انتماء المتكلم وهنا تصبح لهجة اجتماعية لأنها تعكس الطبقة الاجتماعية للمتحدث مما يحملها الكثير من التضمينات و الدلالات الإيديولوجية والاجتماعية، فسماع شخص يتحدث لهجة معينة يجعلنا نطلق عليه أحكاماً مسبقة حتى قبل معرفته ، بل إن اللهجة في ذاتها حاملة دائماً لدلالات، ذلك أن طبقات المجتمع تختار لنفسها لهجة بعينها لتعرف بها، وهو ما جعل «جورج شتاينر» George Steiner يجزم أن

بهذا الطرح مشاكل نقل الخصائص الثقافية للهجات، إعترافاً منه أن ذلك أمر غير ممكن، لذا يقوم البحث عن التكافؤ بين اللهجات على السياق الثقافي و الحضاري الذي تقع فيه كلا اللهجتين (الأصل والهدف) ومدى تماثله، وهو ما يفسر سرّ التكافؤ بين الكوكني و الباريفو رغم أن الأولى يغلب عليها الجانب الصوتي و الفونولوجي الذي يتجلى في الصيغ اللغوية الخاطئة نطقاً، على غرار : arf أو alf بدل الصيغة الصحيحة : half ، في حين تتميز لهجة الباريفو بمعجم خاص بالاصطلاحات الدارجة (١)

هذا النوع من التكافؤ الذي يطرحه «كاتفورد» على مستوى اللهجات، هو الذي طرحته «شادية طرابلسي» حول ترجمة المستويات اللغوية في رواية «موسم الهجرة إلى الشمال»، حيث اقترحت أن تتم مواجهة القارئ الفرنسي بنفس الصعوبات التي يواجهها القارئ العربي الذي يقرأ مقاطع في الرواية بالسنة سودانية، فتسائلت من ثمة عن إمكانية البحث عن لهجة فرنسية محلية تطرح على القارئ الفرنسي نفس الصعوبات التي واجهها القارئ العربي في وسطه الثنائي اللغة milieu diglossique ، ولكننا استدركت بأن حقيقة أن الترجمة مهمة تواصلية تجعلنا ننظر إليها باعتبارها تكافؤاً كلياً لا تكافؤاً جزئياً لبعض المقاطع مع أخرى (٢).

٢-٢. التكافؤ عند حاتم وميسون Hatim-Mason :

في السياق نفسه، حاول «حاتم و ميسون» Hatim and Mason وضع إطار جديد للتصنيفات اللغوية معتمدين مبدأ ارتباط الخطاب بسياقه الاجتماعي و الثقافي، و هو المبدأ الذي اعتمده في نظرية المستوى الدلالي للسياق والخطاب في الترجمة (The Semiotic Level of Context and Discourse) ، التي توضح الارتباط الوثيق بين المكونات اللغوية للخطاب و السياق الاجتماعي و الثقافي الذي يحيط به، وأورد المنظران أن التنويعات اللغوية تتغير تبعاً لمقامين : الأول متعلق بالاستعمال Use related ، والثاني متعلق بالمستعمل User related ، و أدرجا ضمن هذا الأخير اللهجة بمختلف أبعادها : «شخصية» idiolect ، «جغرافية» geographic ، «زمنية» temporal ، «اجتماعية» social ، و «رسمية» standard

وعموماً تلعب اللهجات دوراً أساسياً في تكوين أفكار نمطية ومبسقة stereotypes حول المتكلم، فنحن عادة ما نربط لهجة أو نبرة معينة بأحد السمات التي تتعلق بشخصية المتكلم (الذكاء و الحميمية أو الرجولة)، كما

لتجنب المترجم مخاطرة اختيار لهجة محلية غير مفهومة لدى كل متكلمي اللغة العربية واقتراحا بديلا يتمثل في نقل ما أطلقا عليه إسم «الوصمة» the stigma اللسانية أو الاجتماعية التي أختيرت لأجلها اللهجة الأصل و يكون نقل الوصمة عن طريق إدخال تغييرات على اللغة الصحيحة بتحريف بعض العبارات و التلاعب بنحو وتراكيب اللغة الهدف (٣)

وفي الواقع قد يبدو هذا الأمر ممكنا نظريا إلا أن العديد من المترجمين إلى اللغة العربية يفضلون اختيار عدم ترجمة اللهجة وإن صادف و تُرجمت اللهجة فأحيانا ما تُترجم إلى اللهجة المصرية باعتبارها لهجة مفهومة لدى كل العرب. تجدر الإشارة أيضا أن اللهجة قد تتأثر باختيارات متكلمي الشخصية كتفضيله لبعض العبارات أو التراكيب فتصبح من ثمة لهجة شخصية idiolect تتحكم فيها الخصوصية الفردية في التعبير والمحادثة « idiosyncrasies » كإسناد مفاهيم خاصة لبعض التعبيرات المتداولة، لكن ذلك لا يخرجها عن نطاق اللهجة الأصلية التي ينتمي إليها المتكلم سواء كانت جغرافية أو اجتماعية ، لكن ما يصنع خصوصيتها هو ارتباطها بميولات الأفراد في الحديث على طريقتهم الخاصة، لذا يرى «موريس بريني» Maurice Pregnier أن اللهجة الشخصية تتموقع على مفترق الطرق بين تفرعات اللهجة المختلفة التي تعرّف لا من منظور جغرافي فقط ولكن اعتمادا على معايير أخرى اجتماعية و جمالية وتقنية» (١) ،إنها بتعبير آخر أسلوب المتكلم الذي يجب أن توجد الترجمة المناسبة له لا باعتباره تنوعا لغويا بل باعتباره حاملا لدلالات حول أسلوب المتكلم في الحديث ، ويضرب «حاتم وميسن» مثال عبارة « round the twist » التي يدل اختلاف نطقها من منطقة إلى أخرى على اختلاف لهجي، لكن إسناد معنى خاص لها يتنافى ومعناها الأصلي يعتبر لهجة شخصية، كأن تُستعمل للدلالة على شخص عاقل في حين أنها تعني العكس (٢).

٣،٢. التكافؤ اللهجي عند بيتر نيومارك

:« Peter Newmark »

قدم «بيتر نيومارك» Peter Newmark في كتابه الشهير « A Textbook of Translation » الجامع في الترجمة «حلولاً تبدو أكثر مرونة في التعامل مع اللهجة، حيث يرى أنه لا حاجة لاستبدال لهجة بلهجة أخرى لأن ذلك محض تعقيد للأمور كما أنه يتطلب من



دعبدالله شناق

الألسنة البشرية تخفي ورائها أكثر مما تصرّح به (١) ففي كثير من الأحيان تصبح اللغات الاصطلاحية واللهجات الاجتماعية شفرات لا يفهمها إلا متكلموها، ويضرب لذلك مثال اصطلاحات الطبقة البرجوازية في إنكلترا التي تتميز بصوائتها الحادة وإسقاطاتها وطريقة إدغام للكلمات تتبع الموضة البرجوازية مما جعل هذه اللهجة شيفرة لا يفهمها إلا مستعملوها الذين يتعارفون بها كذلك، لذا أصبحت النبرة تلبس كما يلبس شعار النسب على حد تعبيره (١) وهو ما يجعل دراسة كل ملفوظ لا تقتصر على علاقات الترابط والانسجام فقط، بل ترتبط أيضا بالمؤسسات الاجتماعية التي يقع فيها الملفوظ والتي تصنعه وتسبك تراكيبه وتحدد أيضا نوع علاقته مع محاوره، وهو الأمر الذي يجعل دور المترجم متغيرا تبعا لظروف وسياق الحال، ويضرب «حاتم وميسن» لذلك مثل مترجم وجد نفسه في قاعة محكمة مكلفا بترجمة أقوال متهمين مهاجرين من السينغال في حين أن القاضي يشكك في نزاهتهم اللغوية حيث يظن أنهما يتقنان اللغة الانجليزية ولكنهما رغبة في التخفي وراء ستار المترجم أكّدا عدم اتقانها للغة الإنجليزية وضرورة الاستعانة مترجم، وهنا يصبح المترجم مجرد ستار للتخفي، مما يجعله هو الآخر يدخل في لعبة المطاردة بين القاضي والمتهمين، فيتبنى دورا ما يتفق وميولاته لطرف على حساب آخر وقد يجد نفسه يلعب دور المصالحة بين الطرفين (٢)

في الحالات التي تتعدد فيها اللهجات كوضعية العالم العربي ، يُطرح الموضوع من زاوية أخرى هي تعدد اللهجات «غير الرسمية» Non standard dialects أمام لهجة رسمية واحدة standard dialect هي اللغة العربية مما يجعل المترجم يواجه إشكالية نقل اللهجات الأجنبية إلى اللغة العربية عن طريق استبدالها بلهجة محلية وهو الأمر الذي نصح حاتم وميسن بتفاديه



الجامع في الترجمة

(A TEXTBOOK OF TRANSLATION)

تأليف

البروفسور بيتر نيومارك

ترجمة وإعداد

أ. د. حسن غزالة

(الترجمة الكاملة للكتاب)

منشورات

دار ومكتبة الهلال
بيروت

المنظرين التعامل مع هذه المقاطع اعتمادا على مبدأ مفاده أن ما يهم في الترجمة هو إبراز الاختلاف لا التعريف به de la qualifier indiquer la différence au lieu ويكون ذلك عن طريق استعمال بعض التعابير

الشعبية للدلالة على أن المتكلم ينتمي إلى بيئة مختلفة .

٢- أن يكون استعمال العامية كلياً أي أن يكون النص كله خطاباً لهجياً أو دارجاً، وهنا تطرح إشكالية أخرى وهي:

ما هو الغرض من ترجمة هذا النص ؟ أهو نقل تراث الآخر ومآثوره ونقل صورته كما هي لمن يهيم التعرف

عليه أو إقامة دراسة أنثربولوجية على بعض خصائص حياته ومعتقداته؟ و هو الأمر الذي يطرح مشكلة استحالة

الترجمة اللغوية إضافة إلى استحالة الترجمة الثقافية مما يستدعي وضع الشروح والتوضيحات، أم أن الغرض

يكن في ترجمة النص ذاته باعتباره وحدة دلالية ومعنوية ويكون ذلك عن طريق تقديم بدائل أسلوبية لتحقيق ما

أسماء بوبوفيتش Popovič «الهوية التعبيرية» The expressive identity

واستراتيجية الترجمة سترتبط في الواقع بشكل كبير بالسياق الذي يقع فيه النص، فإن كان موظفاً في نص

أدبي ارتبطت الترجمة بأسباب توظيفه ، أما إذا كان النص خطاباً عامياً كان السبب من ترجمته والهدف منها أول ما

المترجم إتقان اللهجة الهدف و الإلمام بها يقول :

«في رأيي لا حاجة إلى استبدال لهجة عامل المنجم في الزولو

(بجنوب إفريقيا بلهجة عامل المنجم الويلزي (في بريطانيا مثلاً)،

و لكن قد يكون ذلك مناسباً إذا كنت أنت نفسك ملماً كل الإلمام

باللهجة الويلزية» (٣)

لذلك لا يعتمد نيومارك الخطية في ترجمة

اللهجة أي حتمية ترجمة لهجة بلهجة ولكنه يقترح بدل

ذلك إستقراء أسباب توظيف اللهجة في النص الأصلي و

ترجمة دلالتها، ويميز «نيومارك» في هذا الإطار ثلاث

أهداف رئيسية في ترجمة وظائف اللهجات، أولاًها هو

إبراز إستعمال سوقي للغة وثانيها التشديد على الاختلافات

بين الطبقات الاجتماعية و ثالثها الإشارة إلى مزايا ثقافية

محلية (١)

إن المهم في ترجمة اللهجة هو المحافظة على نفس

إحباءات النص الأصلي التي وظف الكاتب من أجلها هذه

اللهجات إما توظيفاً جزئياً أو كلياً، كما يؤكد نيومارك على

ضرورة إنتاج كلام طبيعي سوقي وربما لا طبقي للإشارة

إلى اللهجة وذلك على غرار عبارة: « scrounging around all the time التي تترجم بـ: «إنه يتسكع

على طول» (٢)

أما عند الترجمة من العربية إلى لغة أخرى

فيجب أيضاً تقصّي إنتاج كلام طبيعي ، فالعبارة السورية

مثلاً: «يلعن اللي بزرّكو» لا تجد مرادفاً لها في اللغة

الانجليزية حيث لا يُشتم الآباء عادة في هذه اللغة ، لهذا

تفضل ترجمتها بـ: (٣) « damned bastards »،

وهذه الترجمة تحقق الهدفين اللذين حددهما «نيومارك»

حيث تُبين استعمالاً سويقياً للغة ، كما تُوضح نوعاً ما الطبقة

الاجتماعية التي ينتمي لها المتكلم ، لكنها لا يمكن أن تحقق

الهدف الثالث الذي يحتاج تبني إستراتيجية مختلفة وهي

التعريبية التي تظهر في إستعمال عبارة damned the

child making process

٢-أهمية السياق في تحديد منهجية ترجمة العامية

إن السياقات التي قد يقع فيها استخدام العامية كثيرة

يمكن حصرها في سياقين أساسيين:

١-أن ترد العامية كمقاطع في عمل أدبي ما على لسان

بعض شخصياته وهو إدراج له أسبابه التي غالباً ما تكون

لفت الانتباه إلى أصولهم أو مستواهم الثقافي أو الاجتماعي

وهو ما يشكل أحد أهم العقبات في الترجمة ذلك أنه من

المستحيل إبراز أصول المتكلم، لذا يقترح العديد من

University Press, 3rd edition, 1998, p.33
J-C, Catford, A linguistic Theory of -
Translation, Oxford University Press,
London, p87
Jean Dubois et autres, Dictionnaire de
linguistique et des sciences du langage-
Larousse, 1999, p143
Maurice Pregnier, Les fondements soci-
olinguistiques de la traduction, , Presses
universitaires de Lille, 1993, p165

المراجع المترجمة:

- بيتر نيومارك ، الجامع في الترجمة، من الترجمة العربية
لحسن غزالة ، دار مكتبة الهلال، ط١، ٢٠٠٦، ص٢٩

الهوامش

١- المقصود بالعامية في هذا المقام: اللغة التي يتم من خلالها
التواصل في العالم العربي، والتي تشكل اختلافات مهمة مع
الفصحى، كما أنها قد تتداخل بشكل كبير مع اللهجة واللغة
المحلية، فأحيانا تُعرّف إحداها بإحدى خصائص الأخرى،
وقد يتم ذلك إصطلاحاً، يقول عبد القادر سلامي: « أما من
حيث الإصطلاح، فاللهجة تسمى العامية أو المنطوقة أو
المحكية أو المحلية أو الدارجة، وهي « اللسان الذي يستعمله
عامة الناس مشافهة في حياتهم اليومية لقضاء حاجاتهم
والتفاهم فيما بينهم »

- عبد القادر سلامي، اللغة واللهجة بين الثبات والتحول،
دراسة للأقيسة المتبعة في التعبير عن ظاهرة النفي في
بعض اللهجات العربية ومقارنتها بما وقر في العربية، مجلة
واتا للترجمة واللغات، السنة الأولى العدد ٣، ٢٠٠٧ .

<http://www.wata.com>

(2)- ورد النص في لغته الأصلية كما يلي :

Malheureusement, le vernaculaire ne peut »
etre traduit dans un autre vernaculaire .Seules
les koinai, les langues « cultivées », peuvent
« s'entretraduire

Antoine Berman, La Traduction et la lettre ou
l'Auberge du lointain, p 64

(١)-سامح فكري حنا، الترجمة بين أسئلة الهوية والماهية،
سبتمبر 2006

[http://www.arabswata.org/forums/up--
loades/554_116730632.doc](http://www.arabswata.org/forums/up--loades/554_116730632.doc)

(-ورد النص في لغته الأصلية كما يلي: ٢)



د عبد القادر

يحدد منهجية المترجم ويبرر اختياراته الترجمة
حاولنا من خلال هذا العمل أن نخصص للغة العامية مكاناً
نجمع فيه أهم التنظيرات التي تعرضت لها وحاولت أن
تجد الحلول المناسبة للغة أهم ما يميزها مرونة فائقة وتغير
مستمر.

المراجع العربية:

- عبد الله شناق ، صعوبة ترجمة أدب المهمشين، مجلة
المترجم، مخبر تعليمية الترجمة وتعدد الألسن، جامعة
وهران، عدد ١٢، ديسمبر ٢٠٠٥، ص ١٥٧

المراجع الأجنبية:

André Martinet Eléments de linguistique-
générale, 4 ème édition, Armand Collin,
Paris, 1997, p.158

Antoine Berman, La Traduction et la-
lettre ou l'Auberge du lointain, Editions du
Seuil, 1999, p 64

Chédia Trabelsi, La traduction des-
niveaux de langue et des régionalismes
de l'arabe en français dans le roman de
Taieb Salah «Saison de la migration vers
le nord», Méta : journal des traducteurs,
vol. 45, n° 3, 2000, p.473

George Steiner, After Babel, Oxford -

varieties are called dialects which while capable of displaying differences at all levels, differ from person to person primarily in the phonic medium. The second dimension relates to the « ...use to which a user puts language B, Hatim-I, Mason, Discourse and the Translator, Longman, 1990, p39
B, Hatim-I, Mason, Discourse and the Translator, Longman, 1990 p.40

(٢)- ورد النص في لغته الاصلية كما يلي :
« languages conceal and internalize more,... »
« perhaps, than they convey outwardly »
George Steiner, After Babel, Oxford University Press, 3rd edition, 1998, p.33
(١)- ورد النص في لغته الاصلية كما يلي :
« Upper-class English diction, with its sheltered vowels, elisions, and modish slurs, is both a code for mutual recognition-accent is worn like a coat of arms-and an instrument of ironic exclusion »
G, Steiner, After Babel, p33 -
B, Hatim .I, Mason, Discourse and the Translator, pp.89- 90
Ibid, p.43-(3)

(١)- ورد النص في لغته الاصلية كما يلي :
« L'idiolecte se trouve donc situé au carrefour de plusieurs sous-ensemble définis selon les critères non seulement géographique, mais aussi sociaux, esthétique, techniques »
Maurice Pregnier, Les fondements sociolinguistiques de la traduction, Presses universitaires de Lille, 1993, p165

(2)- B, Hatim -I, Mason, Discourse and the Translator, pp 44- 45

(3)- بيتر نيومارك ، الجامع في الترجمة، من الترجمة العربية لحسن غزالة ، دار مكتبة الهلال، ط١، ٢٠٠٦، ص٢٩٦
(١)- بيتر نيومارك ، الجامع في الترجمة ، ص ن
(٢)- المرجع نفسه ، ص ٢٧٠
(٣)- عيد الله شناق، صعوبة ترجمة أدب المهمشين، مجلة المترجم، مخبر تعليمية الترجمة وتعدد الألسن، جامعة وهران، عدد ١٢. ديسمبر ٢٠٠٥. ص ١٥٧

Terme (dialecte)... employé le plus souvent » en référence à des variétés linguistiques comportant une localisation géographique particulière

André Martinet, Eléments de linguistique - générale, 4ème édition, Armand Collin, Paris, 1997, p.158

(٣)- ورد النص في لغته الاصلية كما يلي :
« le dialecte est un système de signe et de règles combinatoires de même origine qu'un autre considéré comme langue, mais n'ayant pas acquis le statut culturel et social de cette langue indépendamment de laquelle il s'est développé »

Jean Dubois et autres, Dictionnaire de linguistique et des sciences du langage, Larousse, 1999, p143

(١)- ورد النص في لغته الاصلية كما يلي :
« The concept of a « whole language » is so vast and heterogeneous that it is not operationally useful for many linguistic purposes, descriptive, comparative and pedagogical. It is, therefore, desirable to have a framework of categories for the classification of « sub-languages », or varieties within a total language »
J-C, Catford, A linguistic Theory of Translation, Oxford University Press, London, p87

(٢)- ورد النص في لغته الاصلية كما يلي :
« In the selection of an equivalent TL geographical dialect this means selection of a dialect related to (the same part of the country) in a geographical sense »
Ibid, Loc Cit -

J-C, Catford, A Linguistic Theory of Translation, pp.87-88

(2)- Chédia Trabelsi, La traduction des niveaux de langue et des régionalismes de l'arabe en français dans le roman de Taieb Salah « Saison de la migration vers le nord », Méta : journal des traducteurs, vol. 45, n° 3, 2000, p.473

(٣)- ورد النص في لغته الاصلية كما يلي :
« Two dimensions are recognised. One has to do with the user in a particular language event : who(or what) the speaker/writer is User-related »

دراسات التابع (Subaltern Studies) المنطلقات والإشكالات

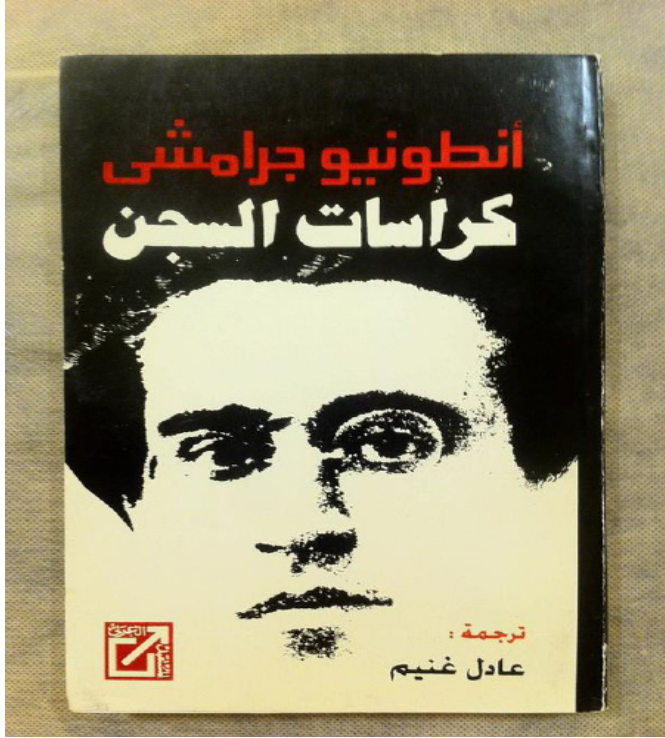
د/ مديحة عتيق
جامعة سوق أهراس/الجزائر

إشكاليات الورقة:

يمثل هذا الحقل فرعاً معرفياً هاماً ضمن دائرة الدراسات ما بعد الكولونيالية، وقد ظهرت بوادره الأولى منذ سبعينيات القرن العشرين على يد ثلّة من النقاد ما بعد الكولونياليين خاصّة ذوي الأصول الهندية المتواجدين ببريطانيا على وجه خاص، ستحاول هذه الورقة الإحاطة بهذا الحقل وذلك من خلال الوقوف على اشتقاقاته اللغوية، وأصوله المعرفية، وامتداداته التاريخية، كما سنحاول إضاءة مجالات اهتمامه، وأهم مبادئه وأعلامه وموقعه ضمن الدراسات ما بعد الكولونيالية، وأهم الانتقادات التي وجّهت لهذا الحقل، وكيف ردّ رواده على تلك الانتقادات، وسنبداً بـ:

مفهوم التابع (Subaltern):

التابع- لغة- كلمة لاتينية ذات دلالة عسكرية، وتعني مرتبة دنيا في الجيش، وقد أعدّ قاموس أكسفورد الإنجليزي في طبعة ١٩٩٣ مسحاً تاريخياً لمفهوم «التابع»، وهو تاريخ طويل «ففي أواخر العصر الوسيط



كان يطلق على الخدم (vassels) والفلاحين، وحوالي عام ١٧٠٠ صار يحيل إلى المراتب الدنيا في الجيش خاصة ذوي الأصول الفلاحية، وفي عام ١٨٠٠ كان الكتاب الذين يكتبون من منظور تابعي ينشرون روايات وكتابات تاريخية عن الحملات العسكرية في الهند وأمريكا وكان (G.R. Gleiy) (١٧٦٨-١٨٨٨) الذي كتب السيرة الذاتية لـ (Robert Clive) و (Warren Hastings) ضليعا في هذا النوع من الكتابات، وقد حرّضت الحرب العظمى على انتعاش كتابات شعبية عن حياة التابع ضمن يوميات ومذكرات مطبوعة وبُعيد الثورة الروسية بدأ أنطونيو غراميسي (١٨٩١-١٩٣٧) ينسج أفكارا حول هوية التابع ضمن نظرية الصراع الطبقي. ١

وكان أول من نحا بالكلمة عن دلالتها العسكرية هو الماركسي الإيطالي الشهير أنطونيو غراميسي في مقاله «ملاحظات عن التاريخ الإيطالي» الذي ظهر لاحقا ضمن كتابه الشهير «مذكرات السجن» التي كتبها بين سنتي ١٩٢٨ و ١٩٣٥.

يذهب معظم النقاد إلى أن غراميسي عني بالتابع «البروليتاريا»، وقد اضطرّ إلى هذه التورية البلاغية تحايلا على رقابة المطبوعات في السجن، ويذهب نقاد آخرون إلى أن التابع في مقال غراميسي يحيل إلى كل فرد ينتمي إلى الطبقات الدنيا وخاصة الفلاحين والعمال الذين قمعهم موسيليني وأسكت أصواتهم وحققهم في تمثيل أنفسهم في مجتمعاتهم.

وقد أدان غراميسي في مقاله المذكور أنفا سيطرة طبقة «النخبة» على الوضع السياسي وانفرادها بصنع الحدث واتخاذ القرار، ودعا - في المقابل - التابعين إلى توحيد صفوفهم ليتمكنوا من خلق التاريخ وصنع القرار بل تجرّأ في طرحه حين دعاهم إلى (أن يخلقوا دولة وتاريخ موازيين لدولة وتاريخ النخبويين). ٢

ويبدو لنا منذ البداية أن مصطلح «التابع» مشوّش وغير دقيق في طرح غراميسي، وسيظل هذا الغموض والعمومية ملازمين للمصطلح» وربما علينا أن نؤكد على أن «التابع» مصطلح كثر استعماله للإحالة إلى منظور أناس من مناطق خارج هيكل السلطة (...) وهو يمنح إدراكا جديدا لتاريخ المناطق المستعمرة من منظور المستعمرين لا من منظور السلطة، في هذا السياق بدأ المؤرخون الماركسيون برؤية التاريخ الاستعماري من منظور البروليتاريا لكن ذلك لم يكن كافيا حيث كانت الرؤية الأوروبية - المركزية سائدة، ومع ذلك لا يزال مصطلح «التابع» يستعمل بانتظام في

التاريخ، والأنثروبولوجيا، وعلم الاجتماع، والأدب» ويعود الفضل في ذلك إلى ظهور «دراسات التابع» كحقل معرفي جديد في سبعينيات القرن العشرين على يد ثلة من النقاد الهنود والجنوب آسيويين الذين تلقفوا أفكار غراميسي وطوّروها بما يتماشى مع اهتماماتهم المعرفية والوطنية، فكيف كان ذلك؟

نشأة دراسات التابع:

بدأت دراسات التابع في الظهور منذ نهاية سبعينيات القرن العشرين حيث اتفق فريق من المؤرخين الهنود المتواجدين بإنجلترا على إصدار جريدة في الهند، ولكن تمكنت مطبوعات جامعة أكسفورد في نيودلهي من إصدار ثلاثة أجزاء من المقالات المسماة «دراسات التابع: كتابات عن تاريخ ومجتمع جنوب آسيا»، واستمرت هذه المقالات في الظهور سنوياً منذ ١٩٨٢، وقد أدّى نجاحها إلى ظهور ثلاثة أجزاء أخرى في السنوات الخمس اللاحقة، وكانت كلّها بإشراف راناجيت جوها وحين استقال من الإشراف عام ١٩٨٩ كان هو وثمانية من رفاقه قد أنجزوا ٣٤ من ٥٤ مقالا ضمن الأجزاء الستة (مجلة «دراسات التابع») بالإضافة إلى ١٥ كتابا حول الموضوع. ٤

وقد حظيت كتابات هؤلاء النقاد بمقروئية واسعة في الهند وإنجلترا والولايات المتحدة الأمريكية وأمريكا اللاتينية وجنوب آسيا كما تزايد عدد الأكاديميين المعنيين بهذا الحقل المعرفي حتّى شكلوا مدرسة مستقلة صار يُطلق على

تعريف جامع مانع لمصطلح «التابع» بل ظلّ المفهوم يتأرجح من ناقد إلى آخر ومن ثقافة إلى ثقافة إلى ثقافة ومن مرحلة إلى أخرى، ولا نستطيع طبعاً أن نلّم بمفهومه الاصطلاحي عند هؤلاء جميعاً لذا سنكتفي بالوقوف عند أشهر تابعيها، وهم

التابع عند راناجيت جوها:

يرى راناجيت جوها أنّ «التابع» مصطلح فضفاض وغائم، ينطوي تحت مظلته كل أنواع المهمّشين في مجتمعات جنوب آسيا سواء كان التهميش لاعتبارات طبقية، أو عمرية، أو جنسية، أو تربوية أو أي اعتبارات أخرى.. وكان جوها كثيراً ما يستعمل كلمة «الشعب» رديفاً للتابعين..

ويرى راناجيت جوها أيضاً أنّ جماعات التابعين تتحدّد طبقاً لاختلافها وتميّزها عمّا يعرف بطبقة النخبة، ولعلّ هذا الطرح يضعننا أمام السؤال الجوهرى التالي: ما الفروق الجوهرية بين التابعين والنخبويين؟

إنّ أهمّ فاصل بين الجماعتين - في عرف جوها - هو مدى تقارب الجماعتين من الإدارة البريطانية، وهنا يتحدّد جوها عن المجتمع الهندي على وجه خاصّ، فالنخبويون أكثر قرباً وولاء وتمثلاً لقيم الإدارة البريطانية والثقافة الاستعمارية، ويقسمهم جوها إلى ثلاث مجموعات هي كالتالي:

*الجماعات الأجنبية المسيطرة

*جماعات أبناء المستعمرات المسيطرة في كلّ أنحاء الهند

*جماعات أبناء الهند المسيطرة في المستويات الجهويّة والمحليّة»

كما يستعين جوها بعامل آخر للتمييز بين النخبويين والتابعين يسمّيه «الحركة السياسية» (Political Mobilization) «وتتحقّق الحركة السياسية للنخبة من خلال تلاؤمها وتوافقها مع النظم والقوانين البرلمانية البريطانية في حين تتأسّس حركة التابعين السياسية من خلال أشكال تقليدية على غرار روابط الدّم والقرباة، والإقليمية، والانتماءات القبلية والعرقية حيث تتخذ الحركة الشعبية شكل عصيان الفلاحين (Peasant Insurgencies) أو مظاهرات جهويّة، ولا يهّم مدى تناعم جماعات التابع مادام هناك خاصيّة ثابتة دوماً تميّزهم وتعرّفهم وهي خاصيّة مقاومة السيطرة المفروضة من قبل طبقة النخبة. ٦ والنتيجة المستخلصة هي أنّ الهنود البورجوازيين أخفقوا في النهاية في الحديث عن الأمة،



منخرطيها «التابعين» (Subalternists) «وقد ظهرت مقالاتهم النواة في شكل كتاب ورقيّ عام ١٩٨٦ حين طبعت «مختارات من دراسات التابع» من قبل مطبوعات جامعة أكسفورد في نيويورك وأكسفورد بإشراف راناجيت جوها وغياتري شاكرافورتى سبيفاك، وقد كتب المقدمة إدوارد سعيد» - لقد بدأت «دراسات التابع» كجزء من كتابة تاريخ (Historiography) جنوب آسيا وتطوّرت إلى جزء من النقد ما بعد الكولونيالي، وفي كلّ مراحلها كان التابعيون يركّزون في كتاباتهم على ما يحدث في القاع /الأسفل أكثر من تركيزهم على فعل النخبة، ويمكن أن نذكر بعضاً من

أشهر التابعين:

راناجيت جوها، دافيد هارديمان (David Hardiman)، وبارتا كارتيجي (Partha Dipesh Chakrabarty)، وغيان باندي (Gyan Pandey)، وغياتري سبيفاك (Gayatri Chakravorty Spivak)، وسوزي ثارو (Susie Thru)، غيان باركاش (Gyan Parkash)، وإدوارد سعيد، ودافيد أرنولد (David Arnold)، وغوتام بادرا (Gautam Badhra)، وقدرى إسماعيل، وقمران أسدار علي، و(Shail Mayaram) و(Sumit Sarkar) و(Lata Mani) و(Aamir Mufti) و(M.S.S.Pandian) و(Sudipta Kaviraj) وقد شكّل هؤلاء فريقاً أسموه «فريق دراسات التابع» (Subaltern Studies Group) ويختصر كما يلي (S. S. G)

وتجدر الإشارة إلى أنّ هؤلاء النقاد لم يتمكّنوا من تقديم



هومي بابا

وقد ترتّب على المنظور الأوّل أن قامت السلطات الاستعمارية البريطانية بإلغاء هذا الطقس عنوة منذ عام ١٨٢٩م رغم تخوّفها من عواقب هذا القرار لأنّها كانت تدرك جيّداً أنّه طقس مقدّس في المجتمع الهندوسي البطريركي التقليدي ممّا سيهزّ شرعيّتها في أعين هذا المجتمع المحافظ «فبإبطال هذه الشعيرة الدينية عام ١٨٢٩م كان سيُنظر إلى الوجود البريطاني على أنّه غير شرعيّ خصوصاً أنّه لم يعتبر الـ Sati خرافة فحسب بل اعتبروه جريمة، وعلى هذا الأساس فقد صوّرت الأرامل في كل النصوص التي كتبت من منظور كولونيالي في صورة ضحايا اللا إنسانية والدين (...) وباعتبار الـ Sati شعيرة بربرية أمكن للبريطانيين أن يبرّروا الإمبريالية على أنّها مهمّة حضارية، فقد كانوا ينقذون النساء من طقس بشع... ١٢» ومن هذا المنطلق تناقش سبيفاك قضية إلغاء الطقس الهندوسي الـ Sati في الهند من قبل الاحتلال البريطاني على أنّه شكل /صيغة/ لإنقاذ الرجال البيض النساء الملونات من الرجال الملونين، وهذا ما سيضفي طابعاً حضارياً مزعوماً على التواجد البريطاني في الهند، وستنتقل هذه الصيغة إلى معظم أدبيات الغربي الكولونيالية أثناء حديثها عن الآخر اللاأوروبي.

نتذكّر في هذا السياق رواية «رحلة حول العالم في ثمانين يوماً» لجول فيرن حيث يقوم البطل /الرجل الأبيض/ بإنقاذ أرملة هندية شابة سيقّت مرغمة إلى ألسنة اللهب في حفلة جنازية هندوسية، ونذكر أيضاً شخصية بوكاهانتس الكرتونية التي صوّرها عالم والت ديزني في صورة ملكة هندية ملونة تقرّ مع رجل أبيض هرباً من بربرية بني قومها الملونين، وهذا ما يحمل رسالة مبطنة مفادها أنّ

وهذا أمر يؤكّد فشل أمة الهند في أن تحقّق وجودها الهند بشكل موضوعي دون أيّ تمثيلات يشكّلها أو يحتضنها النظام الكولونيالي، ويشمل هذا الفشل – في عرف جوها – المشكلة الحرجة في كتابة تاريخ الهند المستعمرة ٧ (بعبارة أخرى يؤكّد رانا جيت جوها أنّ التاريخ لا يصنعه النخبة وخاصّة أولئك الذين تأثّروا بمقولات المستعمرين فحسب بل صنعه العوام والفلاحين والعمّال والنساء، لذا على التابعيين أن يعيدوا كتابة تاريخ الهند مركزين على دور التابعين في رسم تاريخ بلادهم وخاصّة ما تعلق بالاستقلال والتحرّر، وبعبارة أخرى، يؤمن رانا جيت جوها بأنّ «تاريخ الهند يمثل صراع الطبقات المغلقة، والتحيزات الدينية والفئوية، والمرويات السردية، وأحوال المعمرين في الأرياف والمدن، وتبعية المرأة، وكل الجماعات التي لم تنتج تاريخاً مكتوباً، أما التاريخ الرسمي الذي ودّون في ضوء التصور الاستعماري فهو مجتزأ، ونخبوي، وزائف، ولا يمثل حقيقة بلاد غنية بتاريخها، وأفكارها، وأعرافها، وعقائدها» ٨

التابع عند غياتري سبيفاك:

تعتبر غياتري سبيفاك ٩ من أهمّ النقاد النشطين في حقل «دراسات التابع» بل هي أحد الأقيام الثلاثة الدراسات ما بعد الكولونيالية بعد إدوارد سعيد وهومي بابا، ولا يعني هذا التصنيف أنّ سبيفاك مؤيدة مطلقة لأطروحات «دراسات التابع» إذ تفاجئنا انشغالها المعرفي عن التابعيين بمقالها المثير للجدل «هل يستطيع التابع أن يتكلم؟» «فخلال عقدين نوقش هذا البحث، وحلّل، في عشرات من الدراسات، والمناظرات، والمؤتمرات، فارتبطت دراسات التابع به، حيثما أثير جدل الثقافي حول الهويات الثقافية، ومفهوم التبعية الخارجية «الاستعمارية» والتبعيات الداخلية «الطبقية، والجنسية» ١٠

توقّفت سبيفاك عند هلامية المصطلح وضبابيته وعموميته، ونبّهت إلى أنّ غراميسي وظفه مكرهاً هرباً من رقابة المطبوعات، وقد تحوّلت هذه الصياغة المكرهة إلى وصف لكلّ شيء لا يخضع لتصنيف طبقيّ حاسم.

وقد دلّلت سبيفاك على صعوبة التصنيف الطبقي من خلال حديثها عن وضع النساء الهنديات، وخاصّة نساء ١١ الـ Sati اللاتي نظّر إليهن من منظورين مختلفين:

منظور بريطاني كولونيالي: إذ رآهن ضحايا مثيرات للشفقة، ظلمهنّ الدين والمجتمع البطريركي.

منظور وطني هندوسي: رآهن زوجات مخلصات، ومؤمنات تقيات، وبطلات شجاعات.

تبدو أصوات الأرامل واقعية فإنّها لا تعدو أن تكون — كما تقول سبيفاك — مجرد تمثيلات خلّقت من منظور كولونيالي لكي يبرّر بها وجوده وأطروحاته المعرفيّة حول مهمّته الحضاريّة المزعومة.. وحين صوّرت على أنّها بطلة وزوجة وفيّة فإنّها حرّمت هذا الحق بإلغاء هذه الشعيرة بقرار كولونيالي، (في كلتا الحالتين — إذن — ضاع صوت المرأة /التابع بحجّة أنّ هناك صوتين نخبيين يدّعيان أنّهما يتحدّثان باسمها ويدافعان عن حقوقها) ١٥

تري سبيفاك أنّ صوت التابع مكتوم، وأنّ النخبوي لا يزال يمثل نفسه ويمثّل التابعين في الوقت نفسه بحجّة أنّهم أعجز وأقلّ وعيا وإدراكا من أن يمثلوا أنفسهم بأنفسهم، ولا يختلف هذا الإدّعاء كثيرا عن الإدّعاء الكولونيالي الذي يزعم أنّ المستعمر أقلّ وعيا من أن يحكم نفسه بنفسه بل لا بدّ له من وصاية غربية /كولونيالية يسلمها زمام أموره وبالعودة إلى صوت التابع المغمور تنبّه سبيفاك إلى أنّ «هناك كتابات قليلة أنجزها أعضاء من جماعات التابع ضمن ظروف قاسية» ١٦ ممّا يشكّك في مصداقيتها وشرعيّتها ومدى تدخّل النخبويين في إنجازها..

تذهب سبيفاك بعيدا حين تنبّه إلى أنّ هناك «افتراض بأنّ وعي التابعين واحد، ويقود هذا الافتراض إلى إهمال الجندر وكل أشكال التعبير المتنوّعة داخل جماعات التابع، وذهبت أبعد من ذلك حين أشارت إلى أنّ المحتل البريطاني هو أوّل من اعتبر التابعين طبقة مستقلة، وعليه فإنّ إعطاء التابعين صوتا هو تعزيز لتصنيف غير منصف بين النخبويين والتابعين، تلمّح سبيفاك إلى أنّ مفهوم التابع هو ببساطة وجود استراتيجي أي نوع من الشرّ الضروري لتحقيق تقدّم عمليّ» ١٧ ، يمكن أن نلخص أهمّ المآخذ التي أخذتها سبيفاك على مفهوم التابع فيما يلي:

* التابع مغمور الصوت، فهناك دائما صوت نخبوي يتحدّث عنه وباسمه.

* التابع صنيعة كولونيالية أفرزتها الإمبريالية الغربية.

* هناك تركيز على مضامين الخطاب التابعي — إن وجد — وإهمال للجانب الفني.

* قلة الخطابات التابعة وشكوك حول نقائنها من تدخّل أصوات النخبويّة.

وتجتمع هذه المآخذ لتجعل سؤال سبيفاك «هل يستطيع التابع أن يتكلّم؟» سؤالاً شرعياً ومنطقياً إلى أبعد الحدود.. ولكنها لا تترك السؤال معلقاً بلا إجابة تبحث عن حل عمليّ، لذا تقترح سبيفاك أن يقوم النخبويون بإخلاص بتعليم التابعين ورفع وعيهم وإدراكهم كي يستطيعوا أن

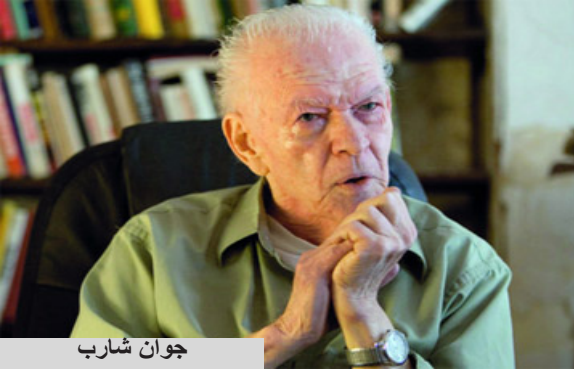


الرجل الأبيض لم يأت مستعمرا ولا غازيا بل جاء منفذا وبطلب من السّكان الأصليين..

أمّا المنظور الثاني للأرامل الهنديّات فقد اعتبرهنّ — كما ذكرنا آنفا — بطلات وزوجات مخلصات اخترن طوعا أن يلتحقن بأزواجهنّ في العالم الآخر دون أن يكرههنّ أحد على ذلك، وفي هذا السياق يذكر الضابط الهندي — البريطاني ويليام سليمان في مذكراته «أنّ امرأة عزمت على أن تخطّ رمادها برماد زوجها الراحل، وتدلّ كلمة «عزمت» على أنّ قرار المرأة بأداء Sati كان طوعياً، إنها امرأة — بكلمات سبيفاك — أرادت في الواقع أن تموت» ١٣.

ومن هذا المنطلق، فإنّ قرار الحكومة البريطانية بإلغاء الشعيرة الدينية إجحاف في حقّهنّ، ومصادرة لحق الاختيار لديهنّ وحرمان من واجب مقدّس وعزيز عليهنّ.. يبدو أنّه بعد حظر Sati لم يعد الرجال البيض ينفذون النساء الملونات، ولكنّهم في الواقع يحرمون النساء من حق الاختيار ، ويمكن إعادة جملة سبيفاك كالتالي : النساء الملونات يحتجن الإنقاذ من أيدي الرجال البيض والملونين على حدّ سواء» ١٤

وبين هذين المنظورين المتناقضين يضيع صوت التابع، ويعجز عن التعبير عن نفسه بنفسه، فحين صوّرت الأرامل الهنديّات على أنّهنّ ضحايا البربرية لم يطلب أحد رأيهنّ، ولم يُسمع صوتهنّ حول هذا الموضوع، وننسى أنّه مهما



جوان شارب

انتشار هذا الحقل المعرفي عبر القارات الخمس، فقد تبيّنته معظم الدوائر الأكاديمية خاصة في الدول التي تعرّضت إلى تجارب استعمارية، ووصل تيار دراسات التابع إلى عقر المراكز الأكاديمية الغربية، واستطاع التابعون أن ينجزوا دراسات رصينة وقدمت كشوفات مهمة في مجال دراسات المرأة، والجنوسة، والأقليات، والأديان، والأعراق، والطبقات، ثم سعت إلى تصحيح السرد المسطح الذي دوّنه المستعمرون لتاريخ مجتمعات شديدة التعقيد في مكوناتها، وتركيبها، وتاريخها. ومن الطبيعي أن يكون خطاب التابع مغايراً للخطاب الاستعماري، فبلاغته واقعية وصارمة وليست طنانة وإنشائية، وهو لا يهدف إلى الإقناع إنما التحليل، وتفكيك المقولات السائدة، وإنشاء مقولات جديدة تريد تقديم تحليل مغاير لكل ما تقدّم من تحليلات. ٢٠

مأخذ «دراسات التابع»:

يسجل ج. بيير أربعة مأخذ تحسب على دراسات التابع، ويمكن أن نلخصها في النقاط التالية: ٢١
أولاً: إنّ الوثائق النصية تحوي إجمالاً مراجع قليلة بأصوات التابعين.

ثانياً: إنّ كلمات التابعين لُفظ أغلبها في ظروف غير متوازنة بسبب المتاعب التي واجهتهم طيلة حياتهم.

ثالثاً: إنّ المراجع النصية عن معاناة واهتمامات التابعين كتبت في معظمها من قبل أطراف في السلطة.

رابعاً: إنّ تقسيم البشر إلى تابعين ونخبويين هو نتيجة الاضطهاد الكولونيالي.

خلاصات:

أصبح واضحاً هذه الأيام أنّ «التابع» صار مظلة تنطوي في ظلها كلّ القطاعات المهمّشة والمقموعة بل صار أقرب إلى «الموضوعة» حيث يرغب الكثيرون في أن يملئوا هذه الخانة، وأن يُعبّر عن أصواتهم من خلال الممثلين النخبويين، تحذر سبيفاك من توسّع هذه الظاهرة التي ستؤدّي إلى مزيد من التبعيّة، (...) ومن المفارقة أنّ

يعبّروا عن أنفسهم بأنفسهم، وبذلك يتجاوز النخبوي دور المثقف التقليدي للذي ينأى في برجه العاجي عن معاناة واهتمامات المهمّشين، أو دور المثقف المؤيد للسلطة الذي يزيد التابع اغتراباً عن نفسه ووطنه.

التابع عند جوان شارب:

تدعّم جوان شارب معظم أطروحات سبيفاك خاصة قولها إنّ صوت التابع لا يُسمع، وتذهب أبعد من ذلك حين تشير إلى قوّة الكلمة/الخطاب، فقد خلق الخطاب الكولونيالي الغربي الشرق بالكلمات، ووصف الثقافة غير الغربية بأنّها أسطورة أو قل فولكلور، بل ذهب أبعد من ذلك حين جعل التابع لا يستطيع أن يعبّر عن نفسه وينقل رسالته إلا بلغة المستعمر وثقافته وخطابه، بعبارة أخرى - وحسب تعبير سبيفاك - فإنّ التابع لا يستطيع أن يُسمع صوته إلا عبر مصفاة غريبة/ كولونيالية سواء كانت تلك المصفاة دينية أو لغوية أو ثقافية.

دللت شارب على ذلك بمثال استقته من أمريكا الجنوبية المستعمرة إسبانيا، فقد «كان على التابعين أن يستعملوا مصفاة الدين والعبودية في لغتهم و أحاديثهم، فلكي يمتدحوا فضائل مضطهديهم الإسبان كان على العبيد والسكان الأصليين أن يغلفوا أصواتهم بثقافة التاج الإسباني، و لا أدل على ذلك - كما تذكر جوان شارب - من «فرانسيسكا دي فيفيروا - وهي عبدة أفرو أمريكية تعيش في إسبانيا، وقد أرسلت هذه المرأة عام ١٦٠٠ رسالة إلى العرش الإسباني متوسّلة الملك أن يلحقها بابنتها التي أرسلت للعبودية في أمريكا الجنوبية» ١٨، واضطرت فرانسيسكا أن تكتب الرسالة بلغة وثقافة مضطهدها (كان تستحلفه بالمسيح) كي يستطيع أن يسمع صوتها ويفهم مرادها، وهي واحدة من ملايين التابعين الذين تبوّأ خطاب الآخر كي يعبّروا عن أنفسهم..

التابع عند بيل هوكس (Bell Hooks):

يتحدّث بيل هوكس على لسان المستعمر الغربي مخاطباً التابع، فيقول له: «لا حاجة لأن تُسمّيني صوتك ما دمت أستطيع أن أنكلم عنك أفضل ممّا تتكلم عن نفسك، لا حاجة لأن تُسمّيني صوتك، أخبرني فقط عن ألمك، أريد أن أعرف حكايتك وسأعيدّها على مسامعك بشكل جديد يجعلها ملكاً لي، أن أعيد كتابتك يعني أن أكتب نفسي من جديد، لا أزال أنا الكاتب (Author)، لا أزال أنا السُلطة (Authority)، لا أزال أنا المستحوذ على الكلام، وأنت

مركز حديثي..» ١٩

منجزات دراسات التابع:

لم تحل هذه الاختلافات الفكرية بين التابعين دون

في كتاب بعنوان «حياتي التي يجب أن أعيد خلقها: حياة وشعر و.ب. بيتس» في عام ١٩٧٤ قدمها الناقد المعروف «بول دي مان» الذي أصبح أحد أهم أعلام جماعة «بيل» للدراسات التفكيكية. عملت معه في وقت لم يكن عرف شيئاً عن دريدا، وسيفاك نفسها لم تعلم شيئاً عن المؤتمر الذي عقد في جامعة «جون هوبكنز» عام ١٩٦٦ وتشققت فيه البنوية، وانبثقت مدارس مابعد الحداثة، ومنها التفكيك الذي ارتبط بدريدا، وتواصلت أعمالها التي اتخذت شهرة عالمية منها «عوالم أخرى: مقالات في السياسة الثقافية عام ١٩٨٧ و«هل يستطيع التابع أن يتكلم؟» موضوع حديثنا، و«مختارات من دراسة التابع «بالمشاركة مع» رانا جيت جحا» في عام ١٩٨٨، ثم «ناقد ما بعد الاستعمار: لقاءات، استراتيجيات، حوارات» (في عام ١٩٩٠ و«نقد عقل مابعد الاستعمار» (في عام ١٩٩٩م فضلاً عن عشرات المقالات، والبحوث، والمؤتمرات، واللقاءات الأخرى، وجميع هذه الأعمال جعلتها تتبوأ مكانة كبيرة في دراسات ما بعد الاستعمار، ودراسات التابع، فهي تدرج ضمن النخبة المؤسسة لهؤلاء النقاد والباحثين.

عبد الله إبراهيم: هل يستطيع التابع أن يتكلم؟، جريدة الرياض،
Settings/٢٠ and/file:///C:/Documents
Sati لغة تعني الزوجة الطيبة، رمز الواجب، واجب المرأة نحو زوجها، والمتمثل - على نحو خاص - في إحراق الأرملة نفسها حيّة وفاء لزوجها، ويعتبر الـ Sati طقساً هندياً مقدساً في المجتمع الهندي التقليدي.

Eleanor.Ross: How does This Sentence Reflect the Representations of British Dealing with India ...INNERVATE,Leading Undergraduate Work in English Studies,The University of Nottingham, Volume2, (2009)p384

E.Ross : How does This Sentence Reflect the Representations of British Dealing with India ...p386

E.Ross: How does This Sentence Reflect the Representations of British Dealing with India ...p386

E.Louai : Retracing the concept of the subaltern from Gramsci to Spivak:...p 7

J.Biers: Subaltern Studies
www.fdcw.unimaas.nl/.../JBier_Subaltern%20

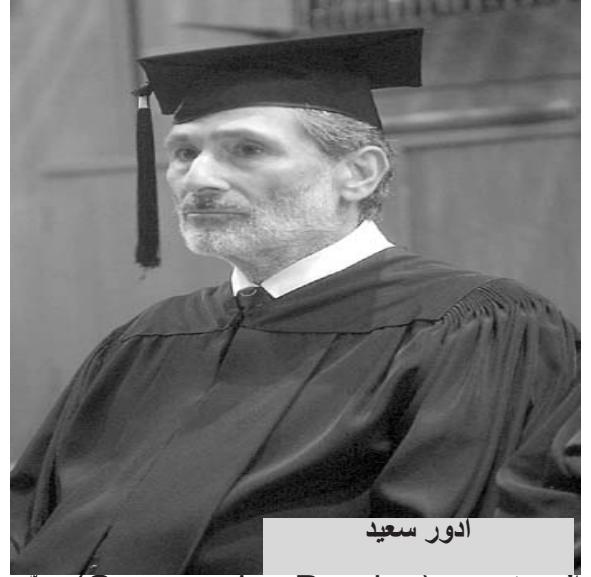
...Studies
J.Biers: Subaltern Studies

www.fdcw.unimaas.nl/.../JBier_Subaltern%20
...Studies

Wikipedia : Postcolonialism www.wikipedia.com
Hook (Bell) : Marginality as a site of Resistance (Marginalization & Contemporary Cultures), Out there: Marginalization and contemporary cultures, 1990, 341-343

عبد الله إبراهيم: دراسات التابع، جريدة الرياض، (مرجع سابق)
...J.Biers: Subaltern Studies

E.Louai : Retracing the concept of the subaltern from Gramsci to Spivak:...p



البروفيسور (Gyamendra Pandey) ينبّه إلى أنّ هناك حركة متطرفة من المهمّشين انقلبت من المطالبة بالمساواة إلى المطالبة بالاختلاف» ٢٢

الهوامش

David Ludden : Reading Subaltern Studies, introduction, Critical History, Contested Meaning and the Globalization of South Asia, London,2001p04

El.Habib Louai : Retracing the concept of the Subaltern from Gramsci to Spivak: Historical developments and new applications, African Journal of History and Culture (AJHC) Vol. 4January 2012 ,p4 Available online at http://www.academicjournals.org/AJHC

Abhishek.Gopal : Concept of Subaltern and Subaltern Studies http://fr.scribd.com/doc/167148150/Concept-of-Subaltern-and-Subaltern-Studies

David Ludden : Reading Subaltern Studies, introduction,,p5

David Ludden : Reading Subaltern Studies, introduction,p6

? Spivak : Can The Subaltern Speak

El.Habib Louai : Retracing the concept of the subaltern from Gramsci to Spivak:...p5

El.Habib Louai : Retracing the concept of the subaltern from Gramsci to Spivak:p5

عبد الله إبراهيم: دراسات التابع، جريدة الرياض،
Settings/user/٢٠ and/Documents

ولدت «سيفاك» في كلكتا في البنغال الغربي في ١٩٤٢ لعائلة من الطبقة الوسطى، وعلى هذا فهي تنتمي إلى الجيل الأول من مثقفي الهند بعد الاستقلال، درست الإنجليزية في جامعة كلكتا، ورحلت إلى الولايات المتحدة الأميركية في عام ١٩٦٠ لدراسة الأدب المقارن، فنالت الماجستير، وأعدت أطروحتها للدكتوراه حول الشاعر «بيتس» وصدرت



ليندا هتشون : فلسفة ما بعد الحداثة

أمانى أبو رحمة

ليندا هتشون (١٩٤٧-) ، واحدة من أهم وأشهر المنظرات في حقول ما بعد الحداثة والنسوية والعلاقات المتشابكة بين المجالين. قدمت هتشون نظريات رائقة وبليغة حول موضوعات غامضة مثل الباروديا (السخرية أو التهكم الساخر) والمفارقة والجماليات. ولم تتوقف إسهاماتها عند التحليل والتنظير، ولكنها أضافت إلى كل عمل من أعمالها مداخلاتها الخاصة النابعة من خلفيتها في الأدب واهتمامها بالفن والعمارة وفهمها للفلسفة المعاصرة. ومع هذه الخلفية المتنوعة، نجد من الصعوبة بمكان تحديد عملها أو تصنيفه تحت عنوان واحد، فهي بالنسبة للبعض منظرية ثقافية ولآخرين ناقدة أدبية، وقد يعدها طرف ثالث نسوية، أو حتى ناقدة فنية، في حين أنها على الصعيد الأكاديمي تعد مختصة بالأدب الكندي، ولكن هتشون «بالنسبة للكثيرين أيضاً» فيلسوفة من طراز خاص وهذا لا يمنع بالتأكيد أن تكون كل ذلك في وقت واحد، والأهم انه لا خلاف على أن كتاباتها فاتنة وديناميكية وفوق ذلك كله مثمرة وغزيرة الإنتاج والتأثير.



لين داهيتشون تستلم شهادة تقديرية من السريون

postmodernism. فتعرّف الأولى بوصفها « فترة أو حالة اجتماعية وفلسفية معينة» (١) وتحديدًا الفترة أو الحالة التي نعيشها الآن ((في وقت إصدار كتاب (سياسات ما بعد الحداثة) في ثمانينيات القرن الماضي بالطبع)). أما الأخيرة فإنها ترتبط بأشكال التعبير الثقافي المختلفة الأنواع، بما فيها «الهندسة المعمارية، والأدب، والتصوير الفوتوغرافي، والسينما، والرسم، والفيديو، والموسيقى، والرقص، وهلم جرا» (٢).

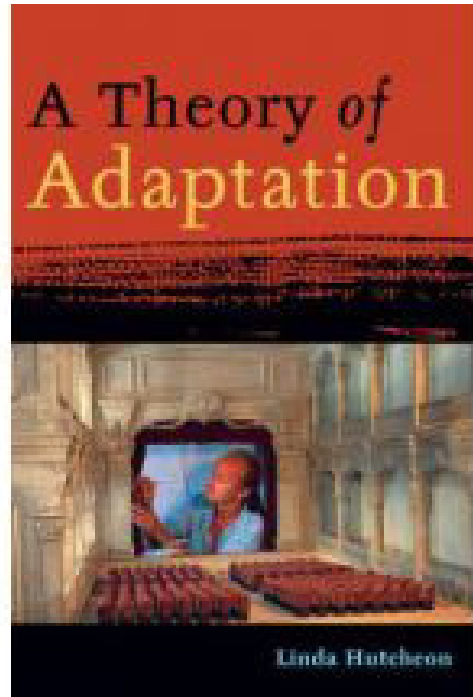
وهكذا تشخص هتشيون أحد الأسباب التي أدت إلى تباين آراء النقاد حول «ما بعد الحداثة» وهو الخلط بين مجالين متباينين يظهر تباينهما بوضوح تام إذا ما ارتبطا بطريقة تعسفية (اجتماعي وتاريخي من جهة، وجمالي من جهة أخرى)، وبتمييزها بين هذين المجالين فان هتشيون تنتقد هجوم فريدريك جيمسون المؤثر على ما بعد الحداثة: «الانزلاق من ما بعد الحداثة إلى ما بعد الحداثة ثابت ومتعمد في عمل جيمسون: فبالنسبة له فإن ما بعد الحداثة هي (المنطق الثقافي للرأسمالية المتأخرة) (٣). وتبعًا لذلك فإنه يرى أن فن ونظرية ما بعد الحداثة هي مجرد تعزيز لأشياء كثيرة يجدها مؤلمة في ثقافة ما بعد الحداثة، خاصة حالات الرأسمالية المتأخرة متعددة الجنسيات.

لا تنكر هتشيون أن ما بعد الحداثة وما بعد الحداثة «مفهومان متداخلان بطريقة تجعل فصلهما غير ممكن» (٤). ومع ذلك فإنها تحاول الحفاظ على إمكانية أن تنجح ما بعد الحداثة الثقافية في تحقيق مسافة حرجة من مشاكل عصرنا. ولكن هتشيون تتفق مع نقاد آخرين بشأن العناصر التي تشكل حالة ما بعد الحداثة: «عالم يسيطر عليه منطق الرأسمالية التي لا تضع أي اعتبار لحقوق العمال المضطهدين أو انتهاك الطبيعة؛ ومجتمع يخضع على نحو متزايد لتدقيق الجهات الحكومية التي

أصدرت هتشيون العديد من الكتب التي تعد مرجعيات في التنظير والفلسفة ما بعد الحداثيّة ونحتت عددًا من المصطلحات غير المسبوقة في التنظير ما بعد الحداثي، كما قامت بجهد ملحوظ في تحديد العلاقات الإشكالية أيضاً بين المصطلحات والممارسات الفنية والأدبية والاجتماعية في حقبة ما بعد الحداثة. ومن أشهر مؤلفاتها التي ذاع صيتها في حقبة ما بعد الحداثة نذكر: (السرد النرجسي: مفارقة ما وراء القص، ١٩٨٠)، (الشكلانية والجماليات الفرويدية: تشارلز مورون أنموذجاً، ٢٠٠٦)،

(نظرية المحاكاة الساخرة: تعاليم أشكال الفن في القرن العشرين، ١٩٨٥)، (شعرية ما بعد الحداثة: التاريخ، النظرية، والرواية، ١٩٨٨)، (ما بعد الحداثة الكندية: دراسة في رواية الكندية المعاصرة بالانكليزية، ١٩٨٨)، (و) سياسات ما بعد الحداثة، ١٩٨٩)، (صور الانقسام: المفارقات الكندية المعاصرة، ١٩٩١)، (نظرية التكيف، ٢٠٠٦). كما شاركت في كتب ومؤلفات أخرى وأشرفت على العديد من الرسائل والأطروحات الجامعية في الأدب والفلسفة والتاريخ وعلم النفس وتشغل حالياً منصب أستاذ في جامعة تورنتو الكندية فضلاً عن عضويتها الفاعلة والفخرية في العديد من المؤسسات والجمعيات في كندا والعالم.

تحرص ليندا هتشيون أولاً على التمييز بين ما بعد الحداثة postmodernity وما بعد الحداثيّة



الحدث لاسيما الوعي الذاتي والانعكاسية الذاتية، وكذلك استجواب قيم التنوير، مثل التقدم والعلم والامبريالية، أو قيم القرن التاسع عشر مثل البورجوازية العائلية، والرأسمالية، والنفعية، والصناعة. ومع ذلك، تجادل هتشيون بأن ما بعد الحدث تختلف عن الحدث في جوانب هامة، وأن هذا الاختلاف عن المشروع الحدثي هو الذي يجسد القدرة النقدية للعمل الثقافي ما بعد الحدث.



فريدريك جيمسون

تشير هتشيون إلى ميل أعمال ما بعد الحدث إلى انتقاد صيغ التأثير الحدثية النخبوية والشمولية في بعض الأحيان، وتقصد بالطبع تلك الصيغ التي تطمح إلى (التغيير الراديكالي) ابتداءً من صيغ لودفيج ميس فان دي رو إلى باوند واليوت، ناهيك عن سيلين» (٦). توضح هتشيون أيضاً إصرار الحدثيين على إحداث التغييرات الجذرية دون الاعتراف بالثمن الذي يجب دفعه مقابل المواقف الأكثر تطرفاً للمفكرين الحدثيين (على سبيل المثال: الفاشية، والمستقبلية، والبدئية، والفضوية، وغيرها). كما أنها تتشكك بفاعلية المشاريع النخبوية الحدثية في أن تؤسس لنقدٍ سياسي. أما إذا كان هناك ما يميز ما بعد الحدث عن الحدث فإنه «وفقاً لهتشيون» علاقة ما بعد الحدث بالثقافة الجماهيرية. ففي حين تعرّف الحدث نفسه من خلال استبعاد الثقافة الجماهيرية، إذ دفعها خوفاً من التلوث بثقافة الاستهلاك المتنامية من حولها إلى تبني منظور حصري ونخبوي فيما يتعلق بالجماليات والشكلانية وأستقلالية الفن، فإن أعمال ما بعد الحدث لا تخشى التفاوض مع «العلاقات المختلفة الممكنة (التواطؤ أو النقد) بين أشكال الثقافة العالية والشعبية» (٧). قدمت هتشيون في (سياسات ما بعد الحدث) التصوير الفوتوغرافي بوصفه نموذجاً مثالياً، لأنه «يتحرك بعيداً عن فلسفة السحر والنرجسية التي غالباً ما تكون احتمالاً كامناً في المرجعية الذاتية، إلى العالم الاجتماعي والثقافي الذي يطرنا بوابل من الصور الفوتوغرافية يومياً» (٨). تطلق هتشيون على هذه الأعمال المعاصرة وذات المرجعية الذاتية (الحدث المتأخرة) بدلاً من ما بعد الحدث لأن «هذه التطرفات الشكلية هي بالضبط ما يتوجب استجوابه من قبل الأسس التاريخية والاجتماعية للرواية والتصوير الفوتوغرافي ما بعد الحدث» (٩).

تصر على إنفاذ بصرها في أعماق حياتنا الخاصة، وزيادة الاعتماد على التقنيات التي تفصلنا عن الآخرين وعن العالم الطبيعي، وتغذي تبعاً لذلك إحساسنا بـ«التذرر» وعدم الارتياح، والتركيز على السطح المنبسط في التمثيل المكاني (الشاشات، والإحصاءات والإعلانات) التي تعمل على قطع إحساسنا بالزمن والتاريخ، وثقافة تهيمن عليها الصور الزائفة (صور الكمبيوتر، والإعلانات التجارية، والنماذج الهوليودية وإعادة الإنتاج التجاري الشامل، والتلفزة televisuality، والاستنساخ التكنولوجي في جميع مناحي الحياة) مما يسهم في إحساسنا بالانفصال عن الواقع». تبعد هتشيون عن نقد ما بعد الحدث من خلال التأكيد على الطرق التي تتخرب بها ما بعد الحدث الثقافية في النقد السياسي الفعال لعالم ما بعد الحدث من حولنا: «لا يقل النقد أهمية عن التواطؤ مع استجابة ما بعد الحدث الثقافية للحقائق الفلسفية والاجتماعية والاقتصادية لما بعد الحدث: ما بعد الحدث هنا لا تتعلق كثيراً بما يرى جيمسون أنه شكل نظامي للرأسمالية بقدر ما أنها المصطلح الذي يطلق على الممارسات الثقافية التي تعترف ضمناً بتورطها الذي لا مفر منه في الرأسمالية، من دون التخلي عن الرغبة بانتقادها» (٥). وبذلك فإن هتشيون تكشف عن مجموعة واسعة من الأعمال من مختلف الأجناس الأدبية والوسائط التي توضح تأثير الأعمال الثقافية ما بعد الحدث في نقد ما بعد الحدث.

تبدو بعض هذه الاستراتيجيات ما بعد الحدث مستعارة من

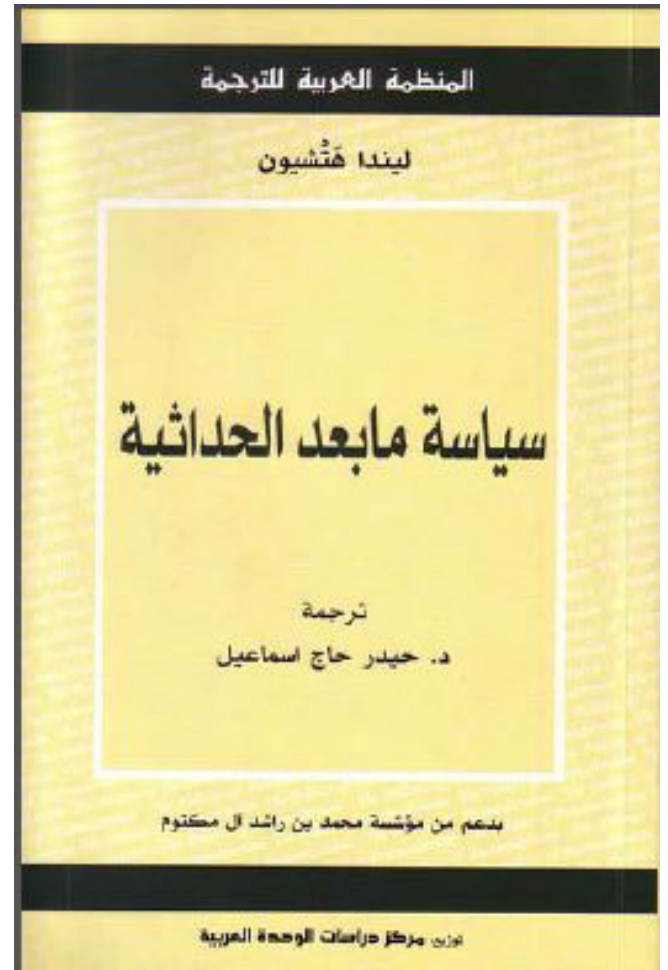


الانطباعية الفرنسية

يمكن أن يعرف التمثيل بأنه تركيب أو بناء جوانب من الواقع/الحقيقة مثل الناس أو الأماكن أو الأحداث أو الهويات الثقافية أو غيرها من المفاهيم المجردة في بنية ما. تربط هتشيون بين سياسات التمثيل ونزع الطبيعة في ما بعد الحداثة حين تقول: «إن ما بعد الحداثة تتحدى افتراضات التمثيل المرتكز على التقليد والمحاكاة (١١) . أي أن ما بعد الحداثي يقوم بنزع الطبيعة الأصلية عن الواقع الذي افترضت الايديولوجيا أنه الحقيقة من خلال توظيف تقانة الترميز المزدوج : البناء ثم التخریب. وبالتوازي مع تحطيم الحواجز بين الأشكال الثقافية العالية والشعبية، فإن أهم إستراتيجية تميز جماليات أعمال ما بعد الحداثة عن الحداثة هو الباروديا أو التهكم الساخر. تسمح تلك الاستراتيجيات مجتمعة لأعمال ما بعد الحداثة أن تحتفظ بنقد فاعل ومتواصل لما بعد الحداثة دون أن تقع فريسة للاعتقاد بأنه لا يمكن للمرء أن ينجو من التواطؤ مع الايديولوجيات التي تحدد إحساسنا بالواقع في حالة ما



بعد الحداثة. وتبعاً لهتشيون أيضاً فإن أحد أهم السمات التي تميز ما بعد الحداثة عن الحداثة هو حقيقة أنها « تأخذ شكل الوعي الذاتي، والتناقض الذاتي والتقويض الذاتي (١٢) . وإحدى وسائل خلق هذا الموقف المزدوج أو المتناقض حول أي بيان أو حالة هو توظيف المحاكاة الساخرة: اقتباس المتفق عليه للسخرية منه. وبعبارة هتشيون: يعد التهكم الساخر - والذي غالبا ما يطلق عليه الاقتباسات المفارقة، المعارضة الأدبية، والاستيلاء، أو التناص - مركزياً في ما بعد الحداثة بالنسبة لمنتقديها والمدافعين عنها على حد سواء. وخلافاً لجيمسون، الذي يعتبر تهكم ما بعد الحداثة مثل عرض من أعراض تقدم السن، وطريقة للتعبير عن فقداننا

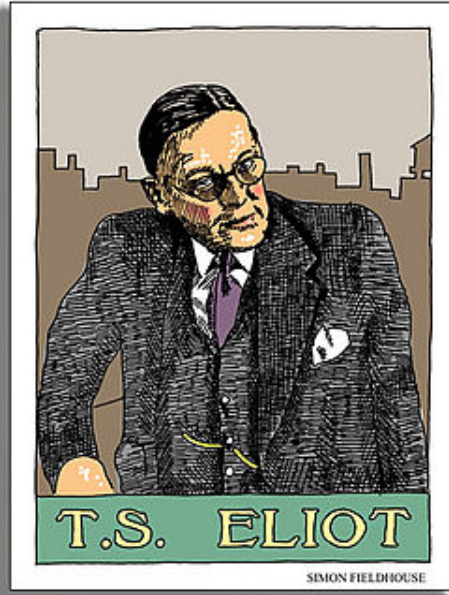


تتضمن التقانات الأخرى التي تربطها هتشيون بأعمال ما بعد الحداثة: نزع الطبيعة عن الطبيعي de-naturalization of the natural (١٠) بمعنى رفض عرض المعنى المركب في الواقع بوصفه شيئاً متأسلاً في ذلك الذي يجري تمثيله، واستجواب التمييز بين الرواية والتاريخ ((وبذلك فإنها - أي ما بعد الحداثة - تؤيد رأي ما بعد البنيوية في أن ما يطلق عليه التاريخ الموضوعي قد تأثر في الحقيقة بالبنى الاجناسية والايديولوجية وبالتركيب الصناعية كالسرد تماماً))، فضلاً عن اعترافها بتأثير الحاضر على معرفتنا بالماضي، وباعتمادنا على النصية، وأيضاً اعترافها بمحدودية المنظورية الفردية في فهم الماضي أو حتى الحاضر. تتميز ما بعد الحداثة بنزع الطبيعة عن الجنسانية والجنس. فالنسوية « جعلت ما بعد الحداثة تفكر ليس في الجسد فحسب، وإنما في جسد المرأة تحديداً، وليس في جسد المرأة فقط وإنما في رغباته، وتفكر في كليهما بوصفهما بُنى اجتماعية وتاريخية عبر التمثيل -

وتشبه هتشيون هذا الموقف المفارق بإصطلاح الفاصلة المقلوبة: [فالأمر يشبه أن تقول شيئاً وفي الوقت ذاته تضعه بين فاصلتين مقلوبتين. فيصبح التأثير هو أن تسلط الضوء، أو «أن تسلط الضوء»، وأن تخرب، أو «أن تخرب» وتصبح الصيغة تبعاً لذلك «معرفية» ومفارقة - أو حتى «مفارقة»] (١٩).

يمكن تمييز ما بعد الحداثية في هذا النوع من الالتزام الإجمالي بالازدواجية أو النفاق. وفي كثير من الأحيان تبدو تلك الازدواجية متوازنة لأن ما بعد الحداثية نجحت في نهاية المطاف في تأسيس وتعزيز كما

تقويض وتخريب الاتفاقيات والافتراضات التي يظهر أنها تتحداها. ومع ذلك، فإنه يبدو من المعقول القول إن اهتمام ما بعد الحداثة الأول هو نزع الطبيعية عن بعض السمات المهيمنة من طريقتنا في الحياة، وتحديد تلك الكيانات التي نخرها بوصفها (طبيعية) دون تفكير (والتي قد تشمل حتى الرأسمالية، والبطيركية، والنزعة الإنسانية الليبرالية) بينما هي في الواقع «ثقافية»، صنعناها بأنفسنا، ولم تعط لنا. ومن خلال هذا التلاعب أو السخرية المفارقة من تناقضات المجتمع، تجبرنا ما بعد الحداثة على مساءلة عدد من الافتراضات التقليدية الأخرى حول المنتج الجمالي من قبيل مفهوم الأصالة الفنية والإعجاب الذي يصل حد التقديس للفنان، وافترض أن الذاتية مستقرة ومتماسكة، ومساءلة المبادئ الرأسمالية للملكية والممتلكات، وكل الادعاءات التي تقول بأن المعنى أو الهوية طبيعية وليست مصنوعة أو مركبة، والإعتقاد بأنه يمكن معرفة ما كان عليه التاريخ في الحقيقة (والجملة هنا للمؤرخ الألماني الشهير، ليوبولد فون رانكه) والاعتقاد بأن هناك شيء من قبيل الموقف المحايد أو غير الإيديولوجي، والادعاء بأن يمكن لأحد مراقبة الاستقلالية وإبقائها فاعلة في الوقت ذاته لإنتاج جماليات، منفصلة عن الجماهير والسوق. وبهذه الصورة فان الباروديا ما بعد الحداثية تشبه الباروديا الحداثية، والتي



الاتصال بالماضي وفقدنا لنقد سياسي فعال (١٣)، فإن هتشيون تدعي بأنه «من خلال عملية مزدوجة مكونة من التركيب والمفارقة أو التهكم، فإن الباروديا أو المحاكاة الساخرة تشير إلى كيف أن التمثيلات الحالية تأتي من الماضي، وإلى التبعات الأيديولوجية المستمدة من كل من الإستمرارية والاختلاف» (١٤).

وبذلك فإن هتشيون تضع نفسها في مواجهة وجهة النظر السائدة بين كثير من منظري ما بعد الحداثة: «إن التفسير السائد هو أن ما بعد الحداثة تقدم اقتباسات مجانية، تجميلية، منزوعة التاريخية للأشكال الماضية وأن هذه هي الصيغة الأكثر ملاءمة لثقافتنا الفائقة التشبع بالصور» (١٥).

تصر هتشيون بدلا من ذلك، على أن مثل هذا الموقف المفارق في التمثيل، والنوع الأدبي، والأيديولوجيا يعمل على تسييس التمثيل، ويؤكد كيف أن التفسير هو إيديولوجيا في نهاية المطاف.

تضيف هتشيون إن الباروديا تجتث أو تنزع التأثير السام de-doxifies (١٦) - إذا ما رغبتنا بترجمة حرفية للمصطلح. ونزع السُمية هو بالمناسبة مصطلح هتشيون المفضل ويعني أنها تخلخل (الدوكسا dox) أو المعتقدات المقبولة دون استجواب. وبدلاً من أن ترى المواقف المفارقة بوصفها تراجعاً لا نهائياً إلى التناس، فإنها تثمن مقاومة هذه الأعمال ما بعد الحداثية للحلول الشاملة للتناقضات الاجتماعية.

تثمن هتشيون أيضاً إرادة ما بعد الحداثة في استجواب كل المواقف الإيديولوجية، وكل ادعاءات امتلاك الحقيقة المطلقة. تعني هذه الرغبة في اللعب مع تناقضات المجتمع أن «يتم ترميز الباروديا في المصطلحات السياسية على نحو مضاعف: فهي تضفي الشرعية.../ ثم تفسد ما تسخر منه» (١٧)، ولكن هذا الموقف لا يعني أن نقدنا ليس فعالاً: فالباروديا ما بعد الحداثية «قد تكون في الواقع متواطئة مع القيم التي تعززها أولاً ثم تنقلب عليها، ولكن التخريب (النقد في النهاية) لا يزال هناك» (١٨).



Linda Hutcheon, "The Politics of Representation," *Signature: A Journal of Theory and Canadian Literature* 1 (1989): 23-44.

Linda Hutcheon *The Politics of Postmodernism* London: Routledge, 1989.p:25

E. Ann Kaplan. *Postmodernism and Its Discontents*. Verso. London.1989.p: 104-106

Linda Hutcheon *The Politics of Postmodernism* London: Routledge, 1989.p:93

.Ibid.p:94

.Ibid.p:95

.Ibid.p:101

.Ibid.p:106

.Ibid.1-2

.Ibid.p:99

.Ibid.p:99

باعترااف هتشيون، يمكن العثور عليها «في كتابات إليوت، وتوماس مان، وجيمس جويس ولوحات بيكاسو، ومانيه، وماغريت» (٢٠). ولكن ما تستجوبه ما بعد الحداثة، مع ذلك، هو «الافتراضات الحداثية غير المعترف بها حول الغلق، والمسافة، والاستقلال الفني، وطبيعة السياسية للتمثيل» (٢١).

الهوامش

Linda Hutcheon *The Politics of Postmodernism* London: Routledge, 1989.p:23

.Ibid.p:1

.Ibid.p:25

.Ibid.p:26

.Ibid.p:27

..Ibid.p:27

.Ibid.p:28

.Ibid.p:29

.Ibid.p:27

Simon Malpa. *The Routledge, Paul Wake Companion to Critical Theory*. Routledge. Taylor & Francis group.2006.p:121



عبدالله أبراهيم : يستحيل ظهور نظرية أدبية مادامت ثقافتنا لم تتح لها الفرصة التاريخية



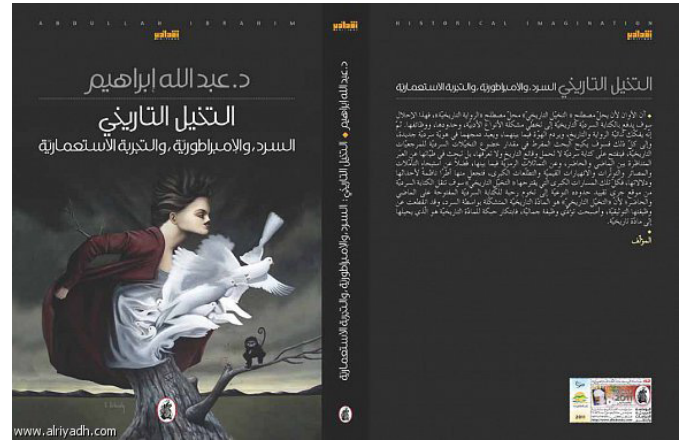
أجرى الحوار : يحيى القيسي

يرى الناقد والباحث الدكتور عبد الله إبراهيم أن النقد العربي في مرحلته الحالية يعيش أزمة حقيقية. وأن آليات قراءته للنصوص الإبداعية العربية غير دقيقة وتسهم بشكل أو بآخر في تشويه النصوص فنياً ودلالياً. وتتعسف في تطبيق أدواتها عليها، ويذهب إلى أن التوتر بين العلاقات الثقافية في العالم يحتاج إلى نقد وتحليل ثقافي. يشتغل بدأب لا نظير له في حفريات معرفية للمركزية الغربية ونقدها، والمركزية الإسلامية، والسردية العربية وتشكيلاتها الفنية والتاريخية. وقد أصدر كتباً عديدة في هذين المجالين مستفيداً من كشوفات المناهج الحديثة في مجال العلوم الإنسانية، إضافة إلى جهوده النقدية التطبيقية المستمرة في دراسة الرواية العربية، ودراسة هذه الظاهرة ليس بوصفها ظاهرة أدبية فحسب، بل بوصفها ظاهرة ثقافية، ويقدم أدلة على أن نشأة الرواية العربية تحتاج إلى إعادة بحث وتفسير جديدين، فقد ظهرت في بداية النصف الثاني من القرن التاسع عشر، وليس في العقد الثاني من القرن العشرين، فريادة رواية زينب مشكوك فيها بالنسبة له، فهي ليست رائدة لا تاريخياً ولا فنياً لأنها سبقت بما يزيد عن ٢٠٠ رواية تتوفر فيها شروط النوع السردية، لكنها اعتبرت رائدة طبقاً لمعايير الرواية الغربية، علماً بأنه يؤكد أن القواعد النهائية للسرد الروائي لم تعرف استقراراً إلى الآن، فكيف

تكون أفضل الثقافات في العالم عرقياً ودينياً وفكرياً، فأعيد إنتاج تاريخ الغرب بما يوافق هذه الرؤية، وتم في ضوء ذلك اعتبار الغرب وثقافته المخلصين للإنسانية من حيرتها ودونيتهما للارتقاء بها في سلم الحضارة، وهكذا أصبحت حضارة الرجل الأبيض هي في تصوّر الكثيرين الحضارة الأسمى، ولقد لعبت ظروف سياسية وثقافية وعلمية منها الاستكشافات الجغرافية، والتجربة الاستعمارية، وحركات الكشف العلمي، والمنهجيات الحديثة، والقوة الاقتصادية والسياسية في تركيز قوة الغرب كقوة مطلقة في التاريخ الحديث الأمر الذي أدى إلى صوغ الوعي الإنساني بما يجعل الغرب يتربع في العالم كأفضل معطى عبر التاريخ، وقد نقدت هذه الفكرة استناداً إلى أصولها الثقافية القائلة بأن الإغريق هم أول من منح الإنسان فكراً عقلياً، وإنتاج المسيحية على اعتبارها هي وحدها الديانة المطلقة، والعرقية الآرية باعتبارها أسمى الأعراق، وخلصت إلى أن التمرکز فكرة أيديولوجية وليست معرفية اقتضتها حاجة الغرب للتمدد والانتشار في العالم، والسيطرة على منظومة المعاني العامة لأهداف خاصة من أجل صوغ التاريخ الإنساني صوغاً يوافق الرؤية الغربية للعالم والتاريخ والإنسان، وقد انتهت إلى أن كل تمرکز تتأدى عنه نتيجة على غاية من الخطورة، وهي تشويه صورة الآخر، والانتقاص منه، وإدراجه في مواقع دونية، تقلل من قيمته، كما هو حاصل الآن في علاقة الغرب مع العوالم خارج نطاق الغرب. إلى ذلك فقد كنت أهدف إلى كشف النسق الامتثالي في ثقافتنا الحديثة، ذلك النسق الذي جعلها متطابقة في أهم أركانها مع معطيات الثقافة الغربية، فنحن نستعير كل مرجعياتنا الأساسية من تلك الثقافة، وأكددت على ضرورة الاختلاف: الاختلاف عن الآخر، الاختلاف عن الماضي، وتأسيس منطقة تفكير ثالثة لا تتقاطع مع الدائرتين المذكورتين لكنها تتحاور معهما، وتؤسس نفسها تأسيساً خاصاً، ومن هنا يأتي اسم المشروع العام وهو (المطابقة والاختلاف). اختلاف عن الآخر والماضي بوصفهما نموذجين ثقافيين.

لكن فكرة التمرکز وإلغاء الآخر ليست صنيعاً غربياً، وكما تعرف فكل الحضارات السابقة في أوج انتصارها وقوتها تمرکزت وقامت بدور شبيه تقريبا لما قامت به الحضارة الغربية، فلماذا تركّز عليها فقط؟

هذا صحيح، فالحضارات الظاهرة تفرض شروطها ورؤيتها وتعيد صوغ التاريخ والثقافات طبقاً لرؤيتها ومنظورها، وهو ما شاهدناه نحن في ثقافتنا العربية- الإسلامية طوال القرون



تنتزع رواية ما ريادة طبقاً للحظة تاريخية مستعارة؟ ولد في العراق عام ١٩٥٧ وحصل على شهادة الدكتوراه في الأدب العربي. وعمل أستاذاً للأدب العربي والمناهج النقدية في الجامعة المستنصرية ببغداد، وجامعة السابغ من إبريل في ليبيا، ويعمل حالياً في كلية الإنسانيات في جامعة قطر، وقد شارك في العديد من المؤتمرات الفكرية والأدبية العربية، وحصل على جائزة شومان للعلوم الإنسانية عام ١٩٩٧ عن كتابه (المركزية الغربية). وقد صدرت له في بيروت مجموعة من الكتب، منها على سبيل المثال: السردية العربية، المركزية الغربية، الثقافة العربية والمرجعيات المستعارة، التلقي والسيقات الثقافية، معرفة الآخر، المتخيل السردى، التفكير: الأصول والمقولات، وعالم القرون الوسطى في أعين المسلمين، فضلاً عن عشرات البحوث في كبريات الدوريات المتخصصة. وعن أبرز القضايا التي يشغل عليها معرفياً ونقدياً وثقافياً كان هذا اللقاء.

انشغلت في عدد من كتبك وأبحاثك في مسألة المركزية الغربية، ونقدتها، فإلى أين وصلت في هذا الأمر، وما الذي ترغب في تحقيقه؟

انبثقت فكرة نقد التمرکز في الثقافات من خلال المتابعة المباشرة للمعطيات الفكرية التي تقدم وجهة نظر في التاريخ والإنسان، وقد لفت انتباهي أمر التوتر والالتباس القائمين في الثقافات الإنسانية، وبخاصة الثقافة الغربية باعتبارها نتاج حضارة متمكنة في العالم المعاصر، وعلاقتها بالثقافات التقليدية في العالم، وهذا الأمر دعاني للتوغل في تتبع مسارين الأول هو الأسس التي قام عليها أمر التمرکز الغربي ابتداء من القرن السادس عشر، والثاني الصور المشوّهة التي ركبتها الثقافة الغربية للثقافات الأخرى، بداية من لحظة انطلاقها الرمزية كثقافة حديثة سعت إلى تأصيل نفسها في التاريخ وإلغاء غيرها، وهكذا اصطنعت لها تاريخاً يوافق حاجتها لأن



لتعمّ العالم من جهة ثانية، ففي المجتمع النصّي القرآني تمثل الثنائيات الضدية دوراً حاسماً في شطر العالم إلى عالمين، ثمة تعارض ثابت ودائم بين الحق والباطل، والخير والشر، والإيمان والكفر. ولا يمكن أن يظل الصراع منحسباً في المصحف، واستناداً إلى مركزية كلام الله وقدمه، فإن العالم بتناقضاته قد صيغ على غرار. المجتمع الأرضي المنشود إنما هو محاكاة للمجتمع النصّي، كما قرر ذلك علم الكلام ثم الشريعة الإسلامية. في نهاية المطاف، لا بد من انتصار وظفر، فكل من أهل الباطل والشر والكفر يتأكلون؛ لأنهم زاغوا عن الحق والخير والإيمان، والصراع محكوم بالثبات والديمومة، وأهل الحق هؤلاء أنيطت بهم مهمة خالدة: نشر كلمة الله في أرجاء الأرض، إذ ليس ثمة حدود نهائية تحول دون ذلك، وبالنظر إلى اختلاف العقائد والأديان والثقافات. فمن المنتظر أن يتعرّض أهل الحق في مهمتهم، ولكن ينبغي عليهم الالتفات حول كلمة الله، والتمسك بها، ونشرها، وذلك هو الجهاد. فالجهاد إذن وسيلة لحسم التناقض العقائدي، وإحلال الوحدة محل التعدد، وما دام نسق الثنائيات الضدية قائماً في صلب التفكير الديني فالجهاد لن يتوقف. إنه فعل محكوم بنظام لاهوتي عام. والحق فإن فعل الجهاد كممارسة تهدف إلى تحويل البشر إلى عقيدة واحدة، سيصطدم مع فرضية انشطار العالم إلى عالمين: دار الإسلام ودار الحرب. ولما كان الصراع يُعبّر عنه بتجليات مباشرة، فالمؤمنون يوضعون دائماً في تضاد مع الكافرين، وبينهم يتحرك المنافقون حركة مكوكية خادعة.

العالم طبقاً للتصور العقائدي يحتاج إلى الانقسام أولاً من أجل أن تكون الوحدة هي الهدف المنشود فيما بعد، ومادام الحق ينبثق من دار الإسلام فلا بد أن تكون تلك الدار هي المركز، بكل المعاني الثقافية والدينية والجغرافية والأخلاقية. وهذا فيما نرى الدافع وراء مركزية دار الإسلام طوال القرون الوسطى حسب التصورات الإسلامية. من الصحيح

الخمس الهجرية الأولى (القرون ٧-١١ الميلادية) فقد نظر المسلمون إلى العالم باعتباره عالمين (دار الإسلام) و(دار الحرب) وهناك من يضيف (دار العهد أو دار الصلح) وطبقاً للتصور اللاهوتي فالحق المطلق يوجد في الدار الأولى.

وفي عصر يتصدّر فيه الشعور الديني أي شعور آخر، لا مكان للمصالحة والشراسة في القيم والأخلاقيات. ولكي يظل ذلك الشعور حياً، متوهجاً، ومتقدماً بالتنافس القيمي لا بد من تفريق حاسم قائم على ثنائية الحق والباطل بين قيم (نا) وقيم (هم). هذه الثنائية تصوغ وعي لاهوتي المجموع، وتجعله يبني تخيلاته ومواقفه وأحكامه واختياراته على أساس فكرة التفاضل والتراتب التي تقود إلى الإغلاء من شأن الذات وخفض قيمة الآخر. لقد تم تخطي الإنسان كذات، وصار التركيز عليه كموضوع للقيم، وأهميته لا تتحدد من كونه بشراً، إنما في اعتناقه ضرباً من القيم دون غيره.

سلم القيم الذي صاغه الإسلام، وتحول إلى جزء مكمل من العقيدة حسب الفهم الشائع لها سيدخل في تركيب صور مشوهة وإكراهية للآخر، وبالإجمال فصور الآخر منتقصة، يشمل الانتقاص بالدرجة الأساس القيم الشائعة لديه، ويمتد ليشمل الإنسان حامل تلك القيم، هنالك تشويه لحقيقة الآخر ذهنياً وجسدياً، فضلاً عن البلادة والجهل والضلال والسفه والبهيمية، يتراوح الآخر بين تصغير يشوش إنسانيته كما هو الأمر بالنسبة لأقوام أقصى الشمال الشرقي من آسيا حيث يفترض أن تكون بلاد يأجوج ومأجوج، أو تضخيم مقصود كما هو الأمر في حالة الزوج والصقالية وكثير من الأقوام الشمالية. تتصف القيم الدينية بالثبات، وكان الفهم الديني للحياة يقوم دائماً بمراجعات دقيقة كيلا يحرم الزمن ثبات القيم، فتصاب بالفساد بسبب التحول، بعبارة أخرى فالقيم الدينية تتخطى البعد التاريخي، ولها قدرة الشمول والديمومة والثبات؛ لأنها قيم مكانية وليست زمانية. فهي لا تفرّ بالتحول، ثابتة، ساكنة، دائمة الصحة، تريد للإنسان أن يتكيف معها، ويبقى في حالة تصحيح دائم لمساره، لكي يمثل لها، هي المركز المشع الدائم، وهو يدور في فلكها، وقربه وبعده عنها هو الذي يحدد قيمته. مادامت القيم الدينية هي التي تحدد أهمية الإنسان فمن الطبيعي أن تجرد قواها كاملة لتضمّه إلى عالم الحق. فحيثما تكون ثمة حقيقة مطلقة الصواب ينبغي نشرها، يسود العنف والقسوة كوسيلتين لذلك. أصبحت القيم جوهرها، وصار الإنسان عرضاً.

تستمد القيم من طبيعة المجتمع الذي رسمه الإسلام، تلك القيم هي المعيار الوحيد لصواب المسار الذي ينبغي على المرء أن يسلكه، ذلك سيؤدي لا محالة إلى وجود نقيض؛ النقيض يسوغ صيانة القيم من جهة، والعمل على نشرها

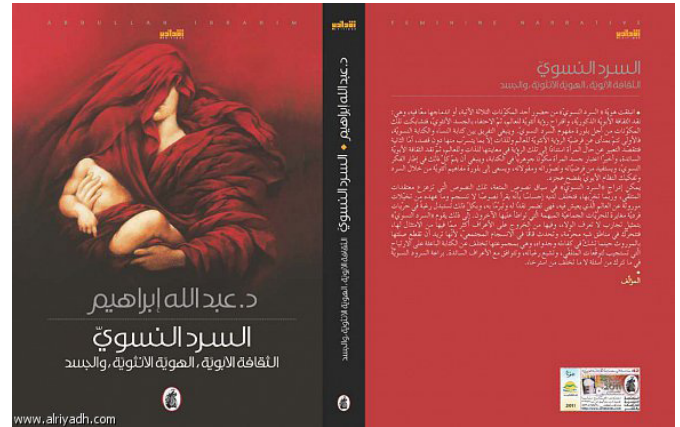
لا أريد من ذلك ترويج أيديولوجيا عدائية ضد الغرب، وإنما هذا هو واقع الحال، وعلى كل حال فالتجربة الاستعمارية بأجمعها ينبغي أن نتعامل معها كتجربة تاريخية، وإلا نظل أسرى الترويج الأيديولوجي الشائع بيننا. وأعود فأختم : من الصحيح أن الثقافات تتمركز حول نفسها، ولكن ينبغي أن تؤمن بالتعايش والتسامح وهو أمر افتقدناه مع الأسف مع الحضارة الغربية على الأقل في القرنين الثامن عشر والتاسع عشر قبل أن يظهر بعض التنوع داخل نطاق الثقافة الغربية.

وكيف ترى مستقبل عملية التمرکز الغربي في ظل العولمة بمفهومها الشامل؟

من وجهة نظري فإن العولمة لن تعمل على تفكيك بنية التمرکز، إنما ستقوم على العكس بتثبيتها، فالتقنية الاتصال الحديث، وفي مقدمتها "الإنترنت" ستعيد توزيع العالم إلى مجتمعات حديثة ومجتمعات تقليدية، وستقوم المجتمعات الحديثة باستثمار هذه التقنيات بما يطور الحركة العلمية إلى الأمام. هذه التقنية ستقوم بتجديد البنيات العلمية والاقتصادية والسياسية في الغرب، أما في المجتمعات التقليدية فإن تلك التقنيات ستأخذ مسارا آخر مختلفا تماما عن المجتمعات الحديثة، إذ ستقوم بإعادة إنتاج المورثات القديمة من أفكار وعقائد ومرويات لتأصيل نفسها كرد فعل مباشر يعبر عن الفشل في رهان الحداثة، ولا تستغرب أن تنشط مواقع كثيرة الآن في الإنترنت تبشر بدعاوى التكفير والانتماءات الطائفية والمذهبية ونشر الفتاوى وأحياء نزعات التقهقر والعودة إلى الوراء، وهذا أمر بدأ يلمس فالمجتمعات الحديثة تستخدم هذه التقنيات للانطلاق إلى أفاق جديدة، فيما تستخدم المجتمعات التقليدية نفس التقنيات للهروب نحو الماضي، وهكذا فإن التمرکز سيأخذ وجوها جديدة مختلفة لكي تبقى فكرة الثنائية قائمة في المجتمع الإنساني، وهي مع الأسف ثنائية مرتبكة لا تقوم على الحوار والاختلاف لكنها تقوم على التفاضل والتراتب والاستعلاء والسمو والدونية .

يتخيل لي بأننا أوضحنا هذه القضية التي تعمل عليها أنت، وعليه أود الانتقال إلى جانب آخر تخصصت فيه، وعملت في حقله كثيراً وهو النقد.. وكما تعرف فإن النقد العربي الحديث مازال حائراً بين جلب النظريات النقدية القديمة من التراث العربي أو استيراد النظريات النقدية الغربية الحديثة وتطبيقها على النصوص.. ألم يئن الأوان لاسترداد نظرية نقدية من صلب السرديات العربية مثلاً.. نظرية ثالثة لا توفيقية ولا تلفيقية؟

تظهر النظريات الأدبية نتيجة سلسلة من التمحضات



أنها تمددت جغرافيا في قلب العالم القديم، ولكن اعتبرها مركز الحق فاق المكون الجغرافي في تثبيت مركزيتها. ظهرت الجغرافيا لتسوغ كل ذلك. كان التصور الشائع عن الذات والآخر يستمد حيويته من المركزية الدينية، أي تلك البؤرة التي تنبثق منها قيم الحق إلى الأبد. وبالنظر إلى أن التصور يذهب إلى اعتبار أن الله هو مصدرها، وأنه قد حل هنا "دار الإسلام" ولم يحل هناك "دار الحرب" فينبغي إذا الوصول إلى نتيجة واحدة: قيم دار الإسلام هي الحقيقية، وهي الشاملة، وهي المطلقة الصواب. وقيم الآخر مثار استغراب، واستهجان؛ فهي وثنية، محقرة، مدنسة، يلزم تطهيرها من النجاسة الوثنية. قيم الآخر هي موضوع لحكم القيمة وليس للوصف. هذا هو التفسير الخاص بمركزية الإسلام، لكن التطبيق التاريخي شهد في أمثلة كثيرة تسامحا كبيرا فيما يخص الآخر المختلف عقائديا وثقافيا وقيميا، وإذا كان ثمة انتقاص فذلك من أجل الإدراج في منظومة الحق، من الصحيح أننا نجد بعض الجغرافيين والمؤرخين (كالمسعودي وابن خلدون والبكري والحسن الوزان وابن فضلان) ينظرون على الآخر بوصفه كائنا ناقصا، ولكن ليس بالطريقة التي نظر فيها انصار نظرية التفوق العرقي في الثقافة الغربية مثل غوبينو وهيجل وآخرين.

لم يبلغ إلغاء الآخر الدرجة التي بلغها إلغاء الغرب الآخر، فقد أسهمت الكنيسة في حركات الاستعمار، وسوغت الفتح والاحتلال ومنحت الشرعية لكن ذلك على اعتبار أن الحضارة الغربية ستخرج الإنسان من وثنيته وانحطاطه ودونيته !! ومن المعروف أن الكشوفات الجغرافية في نهاية القرن الخامس عشر وبداية السادس عشر كانت تصطبغ معها ثلاثة أشخاص أساسيين: الجندي، والمبشر، والتاجر. أما الجندي فلكي يسيطر ويحتل، والقس لكي يبشر، والتاجر لكي يجمع الثروة، وحالة أمريكا الجنوبية والهند والصين ثم البلاد العربية فيما بعد كتاب مفتوح لكشف هذه الحالة، وأنا

يعاني تمزقاً رمزياً ، وازدواجاً فهو ينتمي إلى دائرتين غير منسجمتين لهما شروط ثقافية خاصة لكل منهما : دائرة الثقافة العربية التقليدية المعتمدة بنفسها والمنتجة في ظرف تاريخي مضت إمكانية بعث شروطه ، ودائرة ثقافية أنتجها الغرب المتمركز حول نفسه والذي تمكن خلال القرون الثلاث الأخيرة من تهميش الثقافات الإنسانية ووأدها ، ولهذا قد نجد مثقفاً موسوعياً لكنه ليس عارفاً ، أي أنه يطفو على غيم من الضباب بلا رؤية ولا منهج ، ومادام المثقف العربي يعاني من هذا الخلل الجسيم فإنه يدرج نفسه بين حين وآخر في (صرعات) نقدية أو أدبية ، أنه يفعل ولا يفعل ، يفعل بالآخر ، يصاب بالدهشة ، يلتذ بالإعجاب لكنه لا يمتلك الوسائل التي ينتج بها أدباً مدهشاً أو فكراً مثيراً للتأمل .

إن النقد كممارسة ثقافية تتخطى أمر تحليل النصوص بالمعنى التقني ، إنها تحتاج إلى رؤية الأدب ضمن السياقات الثقافية . ولهذا فإن النقد العربي الحديث يعاني أمراضاً مزمنة لأنه ترجيع لأصدقاء الآخرين وليس فعلاً ثقافياً حقيقياً . ومن ناحية فلسفية فأنا شديد الحذر من القول بأننا نترقب ظهور نظرية نقدية ، فنظريات النقد الحقيقية تنبثق من خضم التفاعلات الحقيقية في المجتمعات التي تجيد التعامل مع الحرية ، ونحن بعيدون عن ذلك .

ولكن ألا ترى أن النقد في الحالة هذه يساهم عبر أدواته (غير المناسبة) في قراءة تعسفية للنصوص وبالتالي تشويهها دلالياً وفنياً، وأنه باختصار يصبح دليلاً أعمى يضل النصوص بدل أن يضيء لها الطريق ؟

من المؤكد أن نقداً لا يتصل بسياق النصوص الأدبية فإنه نقد يتعسف في فرض مقولاته الجاهزة على تلك النصوص، وما دما قد تحدثنا عن استعارة المفاهيم والمقولات فمن الطبيعي والحال هذه أن تنشأ حالة اغتراب بين صنوف الأدب والنقد . وإذا نظرنا إلى الممارسات النقدية العربية التي ظهرت في القرن الأخير فإن صورة قاتمة ترسم أمامنا في المناهج الخارجية كالمناهج الاجتماعية والانطباعي والنفسي اندفعت إلينا من محاضن الفكر الماركسي ونظريات التحليل النفسي الفرويدي ، و المناهج الداخلية كالشكلية والبنوية والنقد الجديد اندفعت إلينا بسبب ثورة علوم اللغة في أوروبا ، والمناهج السيميولوجية والتفكيكية ، والتأويلية ونظريات التلقي تشكلت في الغرب بسبب الحوار بين المناهج الخارجية والداخلية ، وفي كل هذا كنا نحن نتلقى فقط ، أن تفاعلنا مع تلك النظريات . علينا إذاً أن نتصور الإشكالية الكبيرة التي يمكن أن تظهر في حال تطبيق نظريات لها محاضن ثقافية خاصة بها على نصوص أدبية لها مرجعيات مختلفة . إن أبسط نتيجة

الثقافية، وبغياب تمخض حقيقي كنتاج لتفاعل جذري بين مكونات الثقافة ، يستحيل ظهور نظرية أدبية ، وما دامت ثقافتنا لم تتح لها الفرصة التاريخية لأن تتجاوز مكوناتها في أفق من الحرية الحقيقية فيصبح الحديث من ناحية واقعية عن نظرية نقدية ضرباً من التوهم، ولكي أدلل على وجهة النظر هذه لا بد أن أقول بأن ثقافتنا الحديثة منشطرة على نفسها انشطراً عميقاً فهي تستعير على حد سواء مكوناتها من الماضي أو من الآخر ، فنحن نفترض ما أنتجه الأسلاف دون قدرة على إعادة إنتاج ذلك الماضي بما يوافق روح الحاضر، فعلاقتنا مع الماضي علاقة زمانية لم تتح لنا أبداً فرصة هضمه إلى درجة يبدو لي فيها أنه قد أصبح عسير الهضم، ومن جهة ثانية فإن الفراغ الثقافي الذي رافق ما نصطلح عليه مجازاً بعصر النهضة تركناه دون أي رؤية نقدية تحليلية بالنتائج الثقافية والفكرية العربي الذي استأثر باهتمامنا من ناحية الرؤى والمنظورات والمناهج. وما يؤسف له أننا لم نفلح في إقامة حوار مع ثقافة الآخر ، وأصبحنا نتسابق ونبدي براعة فائقة في المحاكاة والتقليد ، وصار كثير منا يتبجح في أنه أفضل من غيره في التطبيق الأعمى لكل النظريات الغربية في المجالات الاجتماعية والثقافية وحتى السياسية ، ناهيك عن الاقتصادية، وبازاء حال مثل هذا فشلنا في الاختلاف عن ماضينا بالدرجة نفسها التي فشلنا فيها عن الآخر !

في الواقع أننا متطابقون مع الماضي لأننا نستعير كل ما فيه، ومتطابقون مع الآخر إلى حد التماهي لأننا نأخذ كل ما ينتج ، هذا يدفعني إلى القول أن ثقافتنا جادة لا يمكن إنتاجها في ظل هذا الضرب من التطابق ، نحتاج إلى الانفصال الرمزي عن الذات لكي نراها بصورة واضحة، كما نحتاج إلى الانفصال عن الآخر لكي نجيد التفاعل معه .

لقد غابت الرؤيا النقدية التحليلية ، وفشل رهان المثقف العربي وغاب دوره لأنه لم ينجح في التفاعل الحقيقي مع الثقافة العربية القديمة وثقافة الآخر ، وفي رأبي هذا هو السبب وراء سلسلة الانهيار في القيم الاجتماعية والثقافية، ففي ظل غياب النخب الثقافية تتصارع على الاستئثار بالمجتمع نخب أخرى كالنخب الدينية والنخب السياسية والنخب العسكرية ، انهزمت النخبة الثقافية العربية لأنها لم تدرج نفسها في سياق تفسير نقدي لتاريخها، ومنذ الطهطاوي مروراً بطه حسين إلى الآن كان الناقد يضيف شرعية على الواقع ولم يتجرد لنقد ذلك الواقع نقداً حقيقياً .

هذه الخلفية اعتقد أنها تفسر لنا بصورة غير مباشرة ليس فقط غياب نظريات نقدية أدبية إنما وهذا هو الأهم نظريات اجتماعية واقتصادية وسياسية ، وإذا اختصرنا القول حول هذه النقطة يلزمنا التأكيد بأن المثقف العربي ومنه الناقد

بالعلاقة الاستتباعية بين الاثنتين، تحل علاقة التجاور محل علاقة الاستتباع.

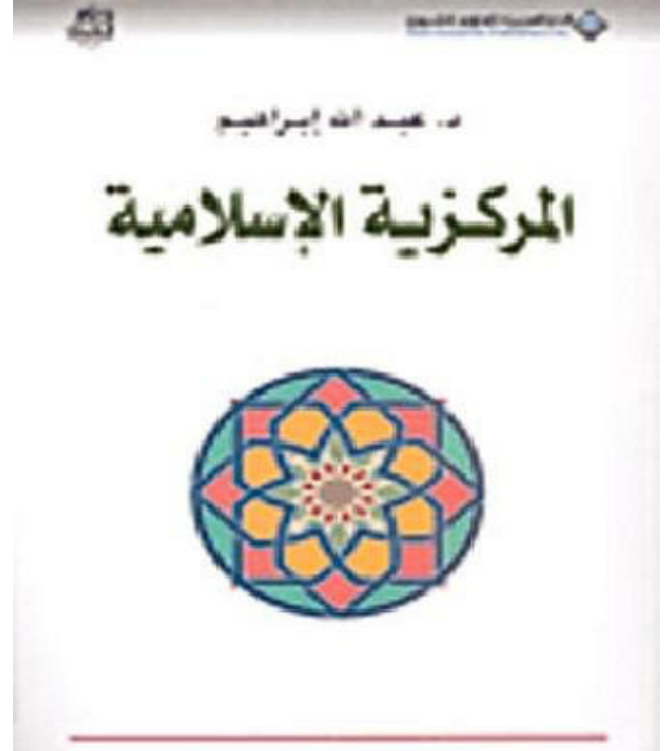
من الصحيح أن الأدب هو المادة الأولية للنقد، ولكن من الصحيح أيضا أن النقد يشق للأدب مسارب واتجاهات وأنظمة، ويقترح موضوعات، ويطرح مشكلات تشرع الأفق للأدب. إن العلاقة بينهما هنا علاقة تنافذ متبادل كل يغذي الآخر بما يحتاج إليه، وعلى الرغم من هذا فلا يمكن أن يلحق النقد في فضاء الوهم المجرد ففي نهاية المطاف ينبغي عليه أن يعالج نصوصا محددة، وهكذا فإن النقد يعتاش على الأدب كما يعتاش الأدب على تبصرات النقد العميقة، وهذه الفكرة تستبدل بالاستتباع الحوار.

وإذا نظرنا إلى واقع حال النقد العربي طبقاً لهذه النظرة نجد أنه لم يدرك سر هذه العلاقة الجذرية بين الأدب وبين النقد فلجأ إلى إقامة علاقة غير سوية مع النصوص لإجراءات نقدية صارمة، كثيراً ما تكون غريبة عن صيرورة العملية الأدبية، ومن جهة ثانية انخرط في تهमيش الأدب من خلال التعليقات والعروض السريعة والعبارة.

لم يستأثر الأدب العربي بتحليل نقدي كلي وشامل يستنبط الأنساق الداخلية للظاهرة الأدبية سرداً أو شعراً إلى الآن، وما دما مشبكين مع نصوص مفردة وتعليقات خاطفة تكتب أو تستكتب فستظل صورة النقد مشوهة، وبظل دوره عاطلاً ومفاصله متجمدة. نحتاج إلى أن ننضج في أوصاله النقد روح المسؤولية تجاه الأدب لكي يستقيم دوره ويقبل كمارسه ثقافية في الوسط الاجتماعي.

دعنا نتوقف عند قولك بأن الإبداع خلق جديد لا ينهض على مثال فكما تعرف بأنه لا يوجد نص نقي مائة في المائة، ولا تأتي الكتابة من بياض، فثمة تناص مع نصوص أخرى سابقة. ترى إلى أي حد من التناص و تدرجاته في النص الجديد يجعله إبداعاً حقيقياً لا محاكاة أو تناصاً مع ما سبق..؟

فكرة التناص كما هو معروف تطورت عن فكرة السرقات الأدبية، والسرقات تكون في التراكم اللفظية، وحينما اشتقت جوليا كريستيفا فكرة التناص "تداخل النصوص" فقد أرادت أن تتخطى المفهوم التقليدي للسرقة وهي تقصد بالتناص الحوار غير مباشر والتمثيل اللاوعي لنصوص الأدب. ففي عالم الأدب لا نجد أدبياً ينهض من فراغ أدبي، فهو يتمثل النسيج الداخلي للنصوص من خلال عملية تكوينية كأديب، ولهذا فإنه يستفيد من حيث لا يدرك من كل المؤثرات الأدبية التي يطلع عليها. إن لسان آدم هو النص البريء الوحيد عن التأثير، وتبعاً لهذا التفسير فإن نظرية التناص تتيح مجالاً للتفاعل بين النصوص لكنها تضع شرطاً واضحاً لذلك



تفرض نفسها هي أمام عدم استجابة النصوص لتلك النظريات وإخضاع تلك النصوص عسفا لتلك النظرية، ولهذا يبدو لي أننا أبعد ما نكون عن توافق حقيقي بين النقد والنص، وأن أتحدث عن النقد هنا كممارسة ثقافية منضبطة وذات بعد تحليلي فلسفي وليس الانطباعات العابرة والتعليقات السريعة على الكتب، فتلك قضية أخرى لا صلة لها بالنقد، إنما لها صلة بالتعريف الإعلامي للإنتاج الأدبي والحالة الأخيرة مزدهرة، لكنها لا تؤثر في مسار التشكيلات الأدبية الضخمة وتحديد اتجاهاتها.

إذا اتفقت معي بأن النقد الحقيقي إبداع، فإلى متى يظل تابعاً للنصوص الأدبية يقتات عليها.. ألا يمكن له أن يستبقها أحياناً وأن يدها على مسارب جديدة؟ فيما يخص العملية الأدبية إبداعاً أم نقداً علينا أن نتأمل ما يأتي. يسمى الأدب إبداعاً، والإبداع من البدعة، والبدعة كل ما لا ينهض على نموذج سابق، أي أنه خلق جديد لا ينهض على مثال، حينما لا يأخذ الأديب سواء كان منتجا لنص أم منتجا لنقد، بهذه الحقيقة فإنه ينزلق حالاً إلى عالم المحاكاة، وفي هذا فإن الإبداع الأدبي والإبداع النقدي يتشاركان لكنهما يختلفان أيضاً، فالأدب كما يتخيل إلي هو تمثيل عالم وإقامة علاقة ذات طابع رؤيوي مع الذات والآخر على حد سواء، أما النقد فإنه إقامة حوار مع النص ينصرف إلى وصف وكشف الأبنية والأساليب والدلالات ثم إنتاج معرفة من مادة تخيلية التي هي مادة الأدب، وهنا لا يمكن التفكير بأي شكل من الأشكال

البناء الذي تتتابع فيه الأحداث من واقعة إلى أخرى وصولاً إلى النهاية، فلا يوجد تراجع ولا يوجد استباق، وخير مثال على هذا النمط تجربة نجيب محفوظ بشكل عام مع وجود استثناءات لا تمثل لهذا النموذج، لكن الرواية العربية خلال الثلاثين سنة الأخيرة انشقت عن التجربة المحفوظية، وراحت تستعين بأبنية مختلفة عن بناء التتابع، وبهذه الأبنية أصبحت تعرف، فرواية "موسم الهجرة إلى الشمال" على سبيل المثال يستخدم فيها بناء التوازي، وفي روايات جبر إبراهيم جبرا يتبع بناء التداخل، وكذلك في روايات مؤنس الرزاز ومحمد برادة وعبد الخالق الركابي، ولم يعد مقبولا الآن استخدام بناء التتابع فهو لصيق بالمرحلة الأولى، ولهذا فنحن بأمس الحاجة إلى وصف تاريخ تطور الأشكال والأبنية للرواية العربية لأنه هو الذي يكشف لنا التطور السري فيها، أما تاريخ النشأة بالمعنى التقليدي فلا ينجح بذلك.

هل نستطيع أن نفهم من كلامك هذا بأن تاريخ النشأة التقليدي للرواية العربية الذي ابتدأ مع رواية "زينب" لهيكل في العقد الثاني من القرن العشرين غير مهم في رأيك؟

ينبغي علينا أولاً أن نصحح الفكرة الآتية: الرواية العربية لم تنشأ في العقد الثاني من القرن العشرين، ورواية "زينب" لهيكل ليست أول رواية عربية، فلقد كشف لنا البحث الحقيقي المستند إلى وثائق ومراجعات دقيقة بأن الرواية العربية قد سبقت في الظهور "زينب" بأكثر من نصف قرن، فأول نص إبداعي روائي نشر هو رواية "وي-إذا لست بإفريقي" للكاتب اللبناني خليل خوري عام ١٨٥٨م في جريدة "حديقة الأخبار" وفي عام ١٨٦٢م قام بنشر الرواية في كتاب خاص، وخلال النصف الثاني من القرن التاسع عشر، وحتى عام ١٩١٤م نشر أكثر من ٢٠٠ رواية عربية، وترجم ما يزيد على ٢٥٠ رواية إلى العربية، وخلال هذه الفترة نشرت مسلسلات روائية لسليم البستاني، وجورجي زيدان، وزينب فواز، وفرنسيس مارش، وفرح انطون، ونقولا حداد، ولبيبة هاشم، والمويلحي، وغيرهم إلى ذلك فقد كانت صدرت أكثر من عشر مجلات عربية خاصة فقط في نشر الروايات، ولهذا فإن الرواية العربية كظاهرة ثقافية تحتاج إلى أن نعيد النظر برسم نشأتها بصورة كلية لتتخلص من الهشاشة الشائعة بأن الرواية بدأت في العقد الثاني من القرن العشرين، وفي هذه القضية يسعفنا تاريخ النشأة التقليدي لأنه يزل الظاهرة الروائية في زمانها ومكانها الطبيعيين دون مزادة متصلة بهذا البلد أو ذاك. فالريادة التاريخية تثبت عدم ريادة (زينب) ولكن ليس هذا المهم، فطريقة تحليل الأنواع السردية تكشف لنا أن رواية القرن التاسع عشر

وهو أن لا تحتذي النصوص بعضها بعضاً لا في الأشكال ولا في الموضوعات ولا في الأفكار، إذا لا ضير من كل ذلك وهذا يتناقض مع مفهوم الإبداع الذي لا ينهض على مثال لأن المقصود بالمثل هو النموذج الذي يتبع على سبيل القصد.

ما أقصده تحديداً بالإبداع هو الابتكار الذي يقوم على إعادة تركيب لعناصر شائعة ومشتركة بين الأدباء.

القيمة الأدبية للنصوص الأدبية لا تأتي من العناصر نفسها إنما من ترتيبها ترتيباً مخصوصاً، فكل الأدباء تجمعهم أفكار وموضوعات ولغة لكن كلا منهم يشكل هذه العناصر على نحو خاص به.

من وجهة نظري يصبح الكاتب مبدعاً بالمعنى الذي نقصده للإبداع حينما ينفرد بتركيب العناصر النصية وترتيبها بطريقة خاصة به، كصفات القول أهم عناصر الابتكار.

أنت كما نعرف مفتون بالسرد ودراسته وتحليله. ولك كتب عديدة وهامة في هذا الاتجاه، ترى ما سر اهتمامك بالسرد عموماً وبالرواية العربية على وجه التحديد؟

إذا كان لي أن أقدم تفسيراً متأخراً لسر اهتمامي بالسرد فهو تفسير لأفكاري الآن، ذلك أنني منذ الصغر نشأت في وسط عالم القصة والرواية، فقد جذبني التخيّل السردى مبكراً، وبموازاة هذا فشلت في الاقتراب إلى عالم الشعر، ومع الزمن وتنوع القراءات أصبح السرد الروائي والقصصي أليفاً إلي وقريباً إلى نفسي، وقد مارسته كتابة في فترة معينة لكنني انصرفت إلى دراسته منذ أول كتاب صدر لي، فقد كنت منجذباً إلى هذا التشكيل التخيلي التمثيلي الذي يعيد تركيب العالم وفق انساق مختلفة عن حقيقة ذلك العالم، وقادني هذا الاهتمام إلى كشف أن كل نص سردي له ثلاثة مستويات أساسية: مستوى بناء النص، ومستوى أسلوبه، ومستوى دلالاته، ولقد شغلت بالمستوى الأول في كتاباتي الأولى ولهذا فإن معظم كتيبي وبحوثي تعنى بسرديات النصوص العربية القديمة والحديثة، تحديداً بتركيباتها النصية، أي بالأبنية الخطابية من شخصيات وأحداث وخلفيات مكانية وزمانية، ومن أساليب سرد وبناء وحكاية وتلق، وطوال خمس عشر سنة استأثر هذا الجانب كثيراً باهتمامي ومازلت منشغلاً فيه غاية الانشغال وتبين لي من خلال عشرات النصوص السردية أن هناك أبنية شبه ثابتة مثل أبنية: التتابع والتداخل والتكرار والتوازي، فتكاد كل النصوص تتبنى أحد هذه الأبنية أو تدمج فيما بينها، والحق فإن تاريخ الرواية العربية يمكن أن يدرس من تطور أبنيتها الداخلية، فالرواية العربية بدأت وإلى وقت متأخر تتبع بناء التتابع أي ذلك

شامل في الأحداث والوقائع والحبكات والشخصيات وحتى في العناوين امتثالاً لتقاليد المرويات العربية، الأمر الذي يؤكد أن تلك المرويات كانت تحدد طرائق السرد أكثر من غيرها، وعلى الرغم من هذا فأنا أقر تماماً بأهمية التأثيرات المتبادلة بين الآداب، والفنون والأفكار.

نعرف بأن لك اهتماماً خاصاً بالرواية العربية النسائية ونقدتها، برأيك كيف يمكن للمرأة الكاتبة تجنب الوقوع في فخ الكتابة النسوية فقط، وانفتاح آفاقها على القضايا الإنسانية عموماً؟

إن إحدى الملاحظات الملفتة للنظر ليس فقط ازدهار الرواية النسوية العربية في السنوات الثلاثين الأخيرة، إنما جدة وخصوبة كثير من تلك الروايات التي تعرضت بجرأة نادرة لتمثيل مشكلات المرأة والمجتمع بشكل عام، ورهاننا على رواية المرأة رهان كبير، فالحساسية النسوية تجلت في تلك النصوص، ونجحت في التقاط أدق المشاعر والإخفاقات والانكسارات والأكراهات التي تعانيها المرأة في الوسط الاجتماعي الذي تنتمي إليه لكنه يسيء فهم انتسابها الحقيقي إليه. أنا أعول أكثر على نصوص الرواية النسائية وقد خصصت لها دراسة طويلة، أما ما يثار حول النزعة النسوية فيعود إلى التذمر الطبيعي لحالة الاختزال التي تعانيها المرأة في مجتمع ذكوري، فكل فعل رد فعل، ولكني لست من الداعين إلى هذه النزعة التي تعتقد أن أنصاف المرأة يتحقق حين تحاكي الرجل، وستكون النتيجة الوقوع في الخطأ الذي اقترفه الرجل نفسه، أدعو بالمقابل إلى استثمار عالم المرأة الغني والمتنوع والغامض لكي يوظف، لأن المرأة كان لها وجهة نظر وموقف ترى فيه نفسها وعالمها، وليس يلزمنا رسم حدود لحرية التعبير للمرأة والرجل.

نعود لموضوع يثار في أكثر من مناسبة بأن لديكم ثمة أشكال في موضوع النقد الجامعي.. هل أن موجّهات هذا النقد لازالت انكفائية بعيدة عن اتصافه بثقافة النصوص الحديثة؟

هذا صحيح.. كثيراً ما وجّه لي السؤال الآتي خلال العقدين الماضيين: ما رأيك بالنقد الجامعي؟ وغالباً ما كان جوابي: إن كان المقصود بالنقد الجامعي ذلك النقد الذي يقوم على خطة بحث محكمة، ورؤية حيّة للظاهرة الأدبية، ومنهج نقدي واضح، وتحقيق نتائج دقيقة تعتمد على مكاسب الحداثة النقدية، ولغة مرنة تجمع بين الوصف والتحليل والتأويل، فأنا أثنى على هذا الضرب من النقد، وأرغب فيه، وأشجعه، وأنتظره، وأدعي أنني أمارسه منذ أكثر من ربع قرن في الكتابة والتدريس الجامعي.

ولكن الأمر ليس كذلك، والوصف ناقص بجملته إذا ما جرى رصد حال النقد الجامعي؛ فالدرس النقدي في معظم

العربية كانت تتوفر على شروط النوع، هذا من جهة، ومن جهة أخرى فالمرويات السردية العربية القديمة شهدت تفككا نوعياً أدى على بزوغ الشكل الجديد، إذا أردنا الدقة فأنا رواية (زينب) استأثرت بالاهتمام في موضوع الريادة لأنها توفرت على شروط الرواية الغربية، وحول هذه الشروط دار الجدل حولها، وكان ينبغي فحصها في ضوء معايير متصلة بسياق الأدب العربي، وليس في ضوء سياق مستعار.

لقد تراكم خلال النصف الثاني من القرن التاسع عشر تراث سردي خصب شكل دافعاً أساسياً لانطلاقة الرواية العربية في القرن العشرين ونكرانه هو استبعاد متقصّد لأهم حلقة من حلقات تاريخ الرواية العربية ينبغي علينا تحليل هذه الظاهرة تحليلًا ثقافياً يكشف المحضن السياقي لهذه الظاهرة الأدبية.

وما هي المؤشرات التي تراها قد أسهمت في نشأة الرواية العربية؟

حينما نتعامل مع الرواية كظاهرة ثقافية فنحن بإزاء ظاهرة جديدة، لم تكن معروفة في ثقافتنا، ولكن إذا نظرنا إليها كشكل فني فإن نسبها السردية عريق، ولكنه نسب غير صاف إنما هو ممتزج بأبنية الحكاية الخرافية والسيرة الشعبية وفنون الحكاية والمقامات والنوادر والطرف، ينبغي علينا أن نعرف أن الأبنية السردية القديمة قد توقفت عن النمو ثم تآزمت، وفي القرن التاسع عشر بدأت تتحلل، وهذا التحلل الطبيعي كان نقطة انطلاق لفن الرواية العربية. فليس لدينا دليل على أن العرب قد ترجموا نصوصاً أجنبية قبل رواية خليل الخوري إلا نصين أو ثلاثة، ورواية "وقائع الأفلاك" لـ "فينيلون" التي ترجمها الطهطاوي عن الفرنسية ونشرت سنة ١٨٦٧م أي بعد رواية خليل الخوري بعشر سنوات، وهذا يرجح لدينا أن الرواية العربية هي نتاج تحلل الأبنية السردية العربية أكثر مما هي نتاج لتأثير الرواية الأوروبية، فحركة ترجمة الرواية إلى اللغة العربية بدأت تزدهر في الربع الأخير من القرن التاسع عشر، ومن المؤكد أنها أشاعت جواً مناسباً لتطور الرواية، وتلفت انتباهنا هنا قضية على غاية من الخطورة وهي أن المترجمين العرب الأوائل لم يحترموا النصوص الأجنبية لا من ناحية الأحداث ولا من ناحية الشخصيات ولا من ناحية الأسماء فكانوا يتلاعبون بها ويعيدون كتابتها بطريقة توافق المرويات الشعبية العربية، وعلى الرغم من كل هذا فإن جو الترجمة والصحافة قد أسهم في تسهيل ولادة الرواية العربية، والنزول باللغة الكلاسيكية النثرية القديمة من أبراجها العالية إلى أرض الواقع. إذا دققنا في الوقائع الخاصة بهذه الظاهرة في تلك الفترة، نجد أن المترجم يخضع النص الأجنبي لسياق بناء المرويات السردية العربية، لكي يصبح مقبولاً، فكيف لنا أن نذهب على عكس ذلك ونقول إن الرواية العربية نشأت بتأثير الرواية الغربية، لقد كان يجري تغيير



ولكن ليس من الصحيح القول إنها بلغت مستوياتها المرضية في الوصف والتحليل والتأويل، وما يؤخذ على النقد العربي انه استعار من الآخر كثيرا من لوازمه بدل أن يبتكرها، ويتصل كل هذا بالتبعية للخطاب الغربي، ولا أرى جدوى من البحث في ضرورة ظهور نظرية نقدية عربية إنما أفضل على ذلك تعميق وعي النقاد العرب بأدبهم، والأخذ بالاعتبار سياقاته الثقافية في درسه وتحليله.

اعتكف النقد الجامعي على مهمة التعريف والتلخيص، وشغل، أكثر ما شغل، بأمرين: نسبة النصوص الأدبية إلى أصحابها، وظروف إنتاجها، والتعريف بعصورها، وتسجيل جملة من الحواشي والانطباعات عنها، هذا من جهة، ثم، من جهة ثانية، تلخيص المناهج النقدية الغربية بطريقة مخلة، بما في ذلك انتزاع المفاهيم من سياقاتها الثقافية، وكل منهما لم ينتج معرفة نقدية توثي ثمارها في الدرس الأدبي، وإلى كل ذلك فما زالت معظم الجامعات تتردد في الاعتراف بقيمة النقد باعتباره مدسنا للاتجاهات الأدبية، وموسعا لمفهوم الأدب ووظيفته، ناهيك عن دوره في تحرير الآداب القومية من المسلمات السياسية والدينية، وغابت عن تلك الجامعات الخطط التعليمية التي تجعل من النقد موضوعا معمقا للدرس بمستويه النظري والتطبيقي.

توفرت لي فرص لزيارة كثير من الأقسام الأدبية في الجامعات العربية ووجدت الدرس النقدي فيها يفتقر للحوافز على مستوى الممارسين له، ومستوى التقدير العلمي للاتجاهات الجديدة فيه، فحذار من نقد أصبح مهنة جامعية وابتعد عن كونه أداة استكشاف للظاهرة الأدبية.

الجامعات العربية انحدر إلى الدرك الأسفل، وأصبح شرحا مدرسيا لا صلة له بالاجتهاد النقدي الذي ينبغي له، وهو أبعد ما يكون عن القدرة على الغوص في العالم الافتراضي للنصوص الأدبية واستنطاقها، إنما هو مهنة من لا مهنة لهم من حملة الشهادات العليا في أقسام الأدب في الجامعات العربية، فتوهم كثيرون منهم أنهم من جهاذة النقاد، وينبغي أن يتصاغر أمامهم أرسطو، والقرطاجني، وطه حسين، وتودوروف، ومن هم في رتبته من القدماء والمحدثين، وصارت الملتقيات النقدية في معظم الجامعات العربية مكانا لأنصاف الموهوبين من مدرسي النقد الذين يتكدسون على منابر الحديث، ويغالون في ادعاءات إنشائية مبهمة لا علاقة لها بالنقد، وأقرب ما تكون للרטانة، وبذلك انحسر النقد الذي يقوم على فرضيات متماسكة، ومفاهيم واضحة، ومنهج نقدي كفاء، وحل محله التواء في اللغة، وغلو في الادعاء، فضلا عن السطو، والمحاكاة، والأخذ عن مصادر غير موثوقة. وفي حدود اهتمامي بالدراسات السردية التي أحضر كثيرا من ملتقياتها أواجه باجترار لمصطلحات غامضة لم يقع فهم سياقاتها، وعجز عن استكناه النصوص السردية، وانحسار للكفاءة النقدية التي تستخلص القيم الفنية من الكتابة الإبداعية. وبالإجمال إن كان هذا هو النقد الجامعي فلا حاجة للأدب به لأنه عالة عليه، إنما الأدب بحاجة إلى ممارسات نقدية تحاith النصوص، وتستنطقها، وتقوم بتحليل مستوياتها الأسلوبية والبنوية والدلالية، وأجد في ذلك ندرة مثيرة للسخط، وباعثة على الإحباط، فلا أعثر على هذا الضرب من الممارسة النقدية إلا بأقل درجة ممكنة.

ويعود ذلك، في تقديري، إلى أمرين، أولهما: عدم اتساق الممارسة النقدية في الثقافة العربية، بما يجعل من تطورها التاريخي اطرادا يفضي بها لأن تكون لصيقة بالنصوص الأدبية، فينتهي بها ذلك إلى إنتاج معرفة ثقافية من تلك النصوص، وثانيهما: محاكاة المناهج الغربية الحديثة بطريقة لم تأخذ في الحسبان سياقاتها الثقافية الأصلية، فنزعها عن تلك السياقات، وأقحمتها في سياق الثقافة العربية بطريقة لم تثمر عن نتائج فاعلة كما حدث لها في سياق الثقافة الأصلية، فكان أن غاب التفاعل بين الاتجاهين، بل إنهما تصادما في رؤيتهما للأدب، واختلفا كلياً حول كثير من المفاهيم، وانطوى كل منهما على زعم يبطل الآخر.

يحدث كل ذلك في الثقافات التابعة التي لم تطوّر تصوّراً حول مفهوم الأدب، ولم تتأثر إيجابيا بالثقافات الأخرى، ولهذا شهدنا منذ نحو قرن من الزمان صراعا لم يهدأ حول شرعية الممارسة النقدية في الثقافة العربية القديمة والحديثة. ومع كل ذلك فمن الخطأ الأخذ بمبدأ إنكار قيمة الظاهرة النقدية في الأدب العربي وقد ناف عمرها على ألف عام،



الى صديقي الذي..!

يعرب السالم

yahoo.com@ppreenc2

لا شيء يجعلنا عظماء.. غير ألم عظيم،
الفريد دي موسيه

تحلف ألا تعود، وتلكزك الذاكرات عندما تنوء بحمل الحقيقة التي وضعت فيها كل أحلامك، وشيئاً من ماضيك، وكأنك أنت أنت. لم تتغير ولم تتسّ حنجرتك الوجع العراقي النابت فيك رغماً عنك. تدسّ صور الحبيبات في ناحية ما من قلبك.. وتحشر قلبك بين ضلوعك التي أتعبها اليباس، وتشدّ إزرك بدعوات الأم المكلومة بك دوماً. تنوء مرة أخرى بحمل صور الحبيبات المنكوبات بك، وبعودك التي تحطمت عند ناصية قاحلة. حتى المومس الوحيدة التي رُويت وإرتوت بك، أصبحت صحراؤها قاحلة فباعته فخذها للريح.

تقف هناك عند شوارع منخورة، ومزروعة فيك. أبي النواس، السعدون، باب المعظم، رائحة الكراجات. وتشنق إلى زمن ما، من يوم ما. تحدّق بريية إلى شخص مثخن بالمساءات الكالحة، وهو يصرخ في وجهك.. علاوي.. نهضة.. بيع.. تمتد الذكريات في مسامات جسدك المأفون، وأنت ترتعش من رؤية السيارات، يغمرك الشك في أي سيارة تعتقد أنها ستنفجر بعد لحظات، وتنقلك إلى غيمة نائمة. تدخل شارع الأميرات عليك تشم رائحة عطر أنثوي، لم يلطخه الدخان بعد. ياه لسنين عمرك التي ضاعت في مقاهي تحترف الذهول

— أيها الرجل الحزين — حينها تلكزك الأمنيات مرة أخرى، وفي زحمة بطاقة التموين، والخطب اللماعة، وجنود لم يبق

منهم سوى الرائحة. تنتهد على صديق فقدته بالأمس، وآخر ستفقدته غداً.. تتحسر على ماض عارٍ إلا من هوية بائسة، تؤكد إنتمائك لقارعة الطريق. تصرخ دون فم في وجه الأفاكين، واللماعين، والممطوطين، وتسخر من قدرك الذي جعلك عربياً لا يلبث لسانه، إلا عندما يقول لاحول ولا قوة إلا بالله.

في سفارة ما هناك، يمنعونك من الدخول. وأخرى يخبرونك أن للزعامة والسفالة وجه واحد، وأخرى تلعنك وتلعن اليوم الذي ولدت فيه. وأخرى تسألك عن اسم أمك وربما..! وهكذا دواليك تدوخ في عروبتك الذائبة في الوحل والملعونة حد الإسفاف.. تدوخك الأسئلة، وأنت لاتحمل في جيبك سوى عود ثقاب مطفأ، وصورة مشوهة لعشيق ذابلة. وتكتشف عند أول ميناء إفرنجي أن التاريخ يكتبه المغفلون فقط.

تحن مرة أخرى إلى المطارات التي أصبحت كل بوابات الـ WC فيها تعرفك، أكثر من أهلك..! ودون شعور منك، تبصق على أولئك الذين باعوا كل شيء، من أجل أي شيء..! تحرق بحسرة إلى صور الأصدقاء، والعشيقات النائمت في جيبك الخلفي بالأبيض والأسود من بنطالك القاحل. تنتهد وتشعر أن الوطن الذي آمنت به يوماً، لم يكن سوى ستار بليد لعباءة أتقنها الطهارة، إسمها الحرب. وإنك في كل عمرك لم تكن سوى بصفة أنيقة، تتدلى من فم الحرمان.

لأشياء يبيقيك حيا سوى حرفك الملعوم بالأسئلة.. حرفك الذي داخ فيه العتالون، حرفك الذي لا يقترب من ناصيته، إلا أساطين الكلام، ويضجر منه بلهاء الكلام، حرفك الذي يكون وسادتك الحرون، عندما يقرصك الحنين. وتهز مضجعتك ريح الغربة التي آمنت ببردها يوماً، فأصبحت بالنسبة إليك الولد والتد.

مازلت نزقا شهوانيا حتى في نفثك لدخان سجارتك العادية، تقترب منك فتاة ملتهية لاتفقه شيئا في لغتك، تشعر بإنكسار كل حضارتك الحجرية المتربة، قبالة نهديها الأفاكين، تغتصبها بكل ما أوتيت من بلاهة شارعية أو شرقية، وكأنك تبرهن لها عن فقهاك لك (جك جك..!) ثم تتركها مرمية لحضارة متعطشة أخرى.

يذوب الصوت في داخلك، وتترنح مخيلتك في دهاليز أغلقها العسس ذات يوم؛ بمباركة رب الأسرة، الذي عاد إليك يشكو من رجولته وآلام في الظهر..! الزنانة واسعة جدا، فهي لاتتسع إلا لك، ولا تحن إلا إليك.. فأنت غاية السجان وسبب عيشه، هو العبد المأمور، وأنت العبد المأكول المذموم، ياه لعددكم وأنتم تكحلون الزنانات بالوجع، ياه لأوطاننا التي ضاعت في زحمة السجانين.

تحن إلي رائحة تنور أمك، الذي باعته في يوم ما، من أجل ان تلتحق مع صبحك إلى الموت، وهكذا تعود مقمطاً بالعلم، ومغمسا بالطين، لاتفوح منك سوى رائحة حنين مخضب بالإحترق.. تُدثرك الأم المفجوعة بك، مذ ولادتك، وتضمك الى صدرها الضامر الملتهب المنخور. تنبش في صدرها عن أغنية عتيقة، لايفقه سرّها إلا مَنْ إكتوى بدخان الخوف ونار المكيدة.. تحرق فيك بعينين منقرحتين، وتلعن في سرّها اليوم الذي ولدت فيه على أرض عاهرة.

إلى صديقي الذي كان... ها أنا وأمك الفزاعة نقف بجانب قبرك المحمي، لم تترك لي سوى الوجع، ولعنة أم مشوهة بك، كلما رأته أخبرتني بأنك لم تمت.

قصة قصيرة

((متى يغادرني وجعي ؟))

بقلم : أحمد المؤذن



في صبيحة يوم عادي ، طرأ عليّ ألم غير عادي ! تحول وجهي لحبة طماطم توشك على الانفجار . يقتات من وجعي هذا القلق فتزداد الحال تعقيداً أكثر ، دائماً ما تنتابني الهواجس حينما أمرض ، وجدت قدمي هنا في المركز والكثير من الوجوه تحقق تشبع فضولها ، تجاهلت كل العيون المبهوثة في نظراتها المشفقة .

آه ه ه ه ليت هذا الوجع يرحمني ولو دقيقة ، سأقلب المكان هنا رأساً على عقب لو لم يرحمني أحد من وجعي . سوف أصرخ وأركل أي شيء في طريقي .. شراسة الوجع تأكل من أعصابي و ما عدت أحتمل أكثر . بالكاد تجاهلت ذاك الطفل الأحول وهو (يتبلحس) * عليّ يستفز أعصابي وأنا آه ه ه ه ه ه ، المرضى يتكاثرون على حجرة طبيب الأسنان الوحيدة في هذا المركز الصحي التعيس ، متى يأتي دوري ؟ متى يغادرني وجعي ؟ متى يـ .. ها صوت المايكروفون الداخلي يذيع اسمي ، الحمد لله أن موظف الاستقبال أعطاني الأولوية العاجلة ولم يخب ظني به ، دخلت في الحال وسط استياء واضح من بعض المرضى . أنا حالة طارئة ، الرحمة يا عالم !

أريد الانتهاء من هذه المشكلة ، الألم يتفاقم طحنه الشرير ، سأخبر الدكتور حامد أنني .. أوه ، تم نقل هذا الأخير لمركز آخر ربما . هنا .. دكتورة محلية وعلى قدر كبير من الجمال ، يا لني من غبي ، ما المشكلة هنا ؟! دكتور أو دكتورة ، هذا لا يغير شيء ، أيهم يريحني من سطوة اللاهي بي وجعي ، سأشكره و .. وأخرج بسلام .

لحظة استلقيت على الكرسي ، كان عليّ أن أجيب سؤالها بصمود رجلٍ قادر ولو كذباً على تحمل الوجع وعدم إظهار ألمه وضعفه . فقط قلت لها أن الوجع فظيع وأظنه تسوس راوغني بصمت وأنقض على ضرس ما في الفك العلوي . الكرسي يفرز صوت أزيز كهربائي كريبه لكنني بدأت أصدق في كل هذه الكماشات وبعض الأدوات المعدنية المعقوفة الشكل و .. بدأت تنقر بأداة صغيرة السن التالفة ، تيار كهربائي يزلزلني ثم كتمت وجعي ما استطعت وهزرت رأسي ، أؤكد لها أنه المكان الذي بدأت منه القصة ! في داخلي قلت ، أرجوك يا حلوة خلصيني من عذابي و ضعي نقطة ختام الجملة في هذا الكابوس المزعج .

سلطت ضوء مصباحها في جوف فمي ثم هزت رأسها وقالت : (عندك تسوس سيء جدا ، أنت شاب من المفترض تهتم بنظافة أسنانك) . شعرت بالحرج وكأني طالب غر عندها يتلقى تقريرا ما على خطأ أقترفه ، ثم أردفت : (للأسف علينا التخلص من السن) . هكذا سلمت نفسي ، وكل همي الآن خلاصي مما أنا فيه . من حوالي شهر فقط لا أنكر أنني استمتعت بتقص دور الرجل الكبير وهو يؤدي النصيحة إلى طفل الجيران الذي أهمل أسنانه . ها أنا أقع في ورطتي ، طفل كبير لا يستطيع رد تقرير طبيبة الأسنان ، هنا مضجع على كرسي العلاج صامت ينتظر مصيره المؤكد ، خسارة أحد أسنانه ! . ثم قالت : (الكثير من الناس لا تستعمل الخيط ، وهذا ينطبق عليك ، وهذه هي النتيجة) .

دخلت الممرضة المساعدة ، أمرتها بتحضير الإبرة . يا ربي .. شكلها قبيح ومخيف كالتي نراها في الأفلام العربية الكلاسيكية ، إبرة مخيفة حقاً تصلح لتخدير دابة لا بشر ! ، لا أصدق كيف تحرك جسدي المصلوب بعفوية ، فقالت : عندي مرضى ينتظرون ، (خليني أعالجك حتى تراح ممكن ؟) . استسلمت لنبرة صوتها الرقيق ، الإبرة تقترب بصرامة شكلها المخيف ، أما توجد طريقة أخرى لتخديري ؟ كنت سأسألها ذلك لكن حدث هذا بسرعة ، شعرت بوخزة خفيفة فقط . الممرضة المساعدة حملت ملفاً وغادرت الحجرة ، ها نحن الآن ثانية وحيدتين ، قامت تتفقد هاتفها الجوال ، هي خدمة (واتس آب) التي يعبدها الناس أكثر من الباري تعالى هذه الأيام ، تنتظر بضع دقائق على الأغلب كيما يسري ترياق التخدير الموضوعي في ظلمة فكي ، يشبه هيئة مهرج مضحك . لم لا تترك هذا الجوال التافه وتقوم بعملها ؟ مساكين هؤلاء الذين ينتظرون خارج الغرفة ، تحاصرهم أوجاعهم ، يترقبون الفرج .. وعلى يد من ؟ طبيبة أسنان حديثة التعيين والخبرة كما يبدو .

أخيراً تركت هاتفها وقامت تعيد شد قفازيها المطاطيين ، كأنها تستعد لمعركة ما ، تنقر بأداة معدنية تشبه الخازوق تلك السن الخراب ، نفيت إحساسي بأي ألم ، هذا شعور مريح يهبط على أعصابي كالماء البارد ، لم ألتذق راحته منذ أمس .
الراحة .. هنا سن تالفة وستتحول لقمامة ، أي راحة هذه أن يخسر المرء جزءاً منه في غمضة عين ؟! بلعت ريقى لما اقترب مني هذوء عطرها الفواح ، المسافة تنقلص بالنسبة لشيطان يضع ساقاً فوق أخرى منتظراً قدح الشرارة الأولى كيما يباشر عمله الإغوائي ، وجدني وحيداً في صحراء العطش ، فحولة طال تصدع جدرانها وحلم جنتها الموعودة سراب تأكل منه روعي المهبولة بخيبتها.

تتقلص المسافة ، يتسع قلقي من هذا الاقتراب ، الكماشة أشعر ببرودتها المعدنية تقتحم فمي ثم .. ما بال السن النالفة ترفض مغادرة مكانها ؟ هي هنا تمتاك حق إقامة شرعية حسب المشيئة الإلهية ولكن إهمالي اللامبالي آه ه ه ه ، فكي يهتز وهذه المرأة تزداد حماسها ، المسافة المتبقية بين جسدينا والتي أعتبرها منطقة أمان فاصلة ، حدود محرم الاقتراب منها .. تنوب يا رجل !

كيف لا أذوب في لهفة مشاعري المتضاربة الآن؟! ها فكي يهتز ، جبينها يتعرق وكذا سائر جسدها يفرز رائحته الأتوية المباحة عند شيطاني المتربص ، شامتاً فيّ والامتحان مبكر في أول الدقائق ، يختبر قوة أعصابي . لطفك يا رب ، يا لها من ورطة ، لو عرفت بشأنها أختي الكبيرة ، لربما استحسنّت القصة ، كي أتخلّى عن العزوبية وأكتشف حلاوة الاقتران بامرأة مثل بَقِيّة خلق الله . لكن السن العنيدة ترفض وهي ذي الأخرى يزداد إصرارها ، الصدر يقترب ، يضع سننيمترات بسرعة لاهثاً ناحيتي يقترب غير مبالي ثم ..

التقطت أنفاسي لكن القلب واصل ركضه الضاحك الفلق ، هي تَغير الكماشة فقط ، كالجدي عندما يتصاعد حماسه في ساحة المعركة ، كلما وجد الصعاب أمامه تخندق ثم أختبر سلاحا آخر . كماشة أخرى أكبر من أختها كي تتناسب وطبيعة المعركة الدائرة مع السن الثالفة المتغطرة .

متعب أكابد احترافاً وشيكاً ، كل هذا الطول الممشوق والشعر الغجري الحر ، منفلت السواد غارق في غواية السحر ، يثرثر فرحاً أمامي . تغزو الكماشية فمي وتعض ضرسي المتشبثة بمكانها ، ها أرى عروق يدها البيضاء تبرز وتواصل الضغط في عزم ، فيعود صدرها المغربي يتحدى صبري المترعزع . أوزع نظراتي بين إصرار العينين الجميلتين متألفتان بفيض (حضارة ديلمون) تجسدتا بسفر خارج سطوة الزمن ، لا يرحمني ندائهما مع خطوط ماكياج خفيف فوقهما .

هنا المسافة تمتلك قرارها في التلاعب بأعصابي ، رماداً تدفق إليها شحن كهربائي مفرط حينما .. غزاني الصدر العشريني النافر، غزو متوحش في صمت ، مسترسل في جرأته ، يلتصق بي أنا المهتز غارقاً في غالونات عرقي المنهمر خجلاً لا أعرف ماذا أفعل ! حار كبهار الفلفل الأسود في فمي ، جمره أقلبها بين كفي متورطاً و بريئاً . مثلي بريء النوايا ما جرب لحظات عابرة مع فتاة رصيف ، تهل عليه مطراً يروي جفافه ، فما بال خلوة علاجية ينفخ في جمرها شيطان مريد يصطاد كل خيالاتي المسكينة اللاهثة الشريرة الغبية.

أكتوي بصدر أنثى جميلة لأول مرة .. ها صدرها يشدد حصاره ، ألا تعرف هي ماذا تفعل؟! بلع لساني هذه اللحظات جملة واحدة مكررة ومرتعشة في إحساسي ، (خزاك الله يا إبليس - خزاك الله يا إبليس - خزاك الله يا إب ..) اللعنة على هذه السن تجعلني أهذي مجنوناً بلا صوت ، لا هي تتخلع فتريحني ولا هذه الطيبة يلين لها عزم فتتركني أنفاس ، ها حريقاً شهياً دخانه يضرب الرؤية أمامي و اللحم الأبيض يصطلي أسفل جمر صبري ، يا لطيف ارحم عبدك الذليل الضعيف . هل أهلوس أو أضحك أو أصرخ فيها كيما تبتعد عن زيتي ، تصاعدت حرارته والنيران وشيكة الاشتعال فيه ، ديبيا لذيذاً يصعد محتفلاً هنا في كل خلالي و أوصالي ، ما من سبيل للخلاص ، هنا مكبل ، يتنامى في أعماقي الفرح و الخوف ، بين أضلعي قلب يافع يلهث و يتأوه يغني (يا ليل يا عين) .

آه أيتها الذات كم أنت شريرة ، مرجل بداخلي يوشك على الانفجار . تدخل الممرضة المساعدة وتتناول ورقة كلينيكس تمسح عرق دكتورتي الجميلة ، ذابت بعض ألوان الزينة على وجهها . يا ربي .. أي صدر هذا الذي يغوص متحرراً من كل قيد ملتحفاً جلدي وأنا اليوم لست أنا ! حواسي الخمس باتت اشتعالها سكران حد الجنون فمأ أصعب الورطة ، لا أريد هكذا اختبار ، اقتراب وجهها مني ، أشعني بأنفاسها الدافئة تخترق كمامتها الورقية ، اللعنة عليك يا هذه السن الغبية . غادري لحمي ، سوف ادفن جسدك العاجي المشوه واقرأ عليه الفاتحة ، غادري فما عدت أحتمل تمطيط هذه القصة ، مجمد فوق هذا المقعد . آي ، آي ، أخ خ خ ، تحرك شيئاً ما في .. ملوحة دمي أبتلع بعضها ، يا فرج ربي كم أنت لطيف و رحيم بعبادك . هاهي المعركة تتوقف ، تنزاح عني الحلو بثقل جسدها المنحوت ، تتركني رمادا ، تفشي بوجهي المتعب ابتسامة عذبة . لكنها عادت تتفحص فكي ثانية ممتعة الوجه و عرقها يتصبب أكثر ، الممرضة تحقق في الضرس المخلوع ونظرة أسف تسيطر عليهما ، لثتي تستمر بالنزيف ، أشعر بوجعي يزداد وأنا أحرق مذهولاً غاضباً مصدوماً ، كيف لهذه البلهاء أن لا تفرق بين السن التالفة و السليمة ، هي ذي ترقد في الطاسة المعدنية ، آه ه ه يا وجعي ، رأسي تدور و كل ما حولي يدور !!

(يتبلحس *) لفضة عامية بحرينية دارجة تعني .. إخراج اللسان بشكل استفزازي تجاه شخص ما .



عتمة مضيئة ضوء معتم

كفاح وتوت

لـفـجـر بهي لم يغمر الأفق
لـنـجـمة لم تولد بعد في فضاء
لـغـيـمة توقظ الصحاري
نـلـوك جمر الأيام
بـطـيـبة قاتلة
وَأَعشاشنا في الانتظار..
.....
قلب ضير
أوسع من كون
أسطع من سراج
وما يجعل الكون صغيرا
عقل أعمى
.....
بعضهم
من حمل المشاعل
لا لكي يضيء
إنما ليمسح الآفاق بالدخان
ويخنق النوافذ
.....
لا تخدعك الطيور
فبعضها جراح
ومنها لا يبصر إلا في العتمة
.....
يخترقون الأضواء
حالمين بظلام حالك

.....
كلما تشتد العتمة
تزهـر النجوم
.....
العتمـة التي تطفئ المصابيح
عودتنا على إيقاد الشموع
.....
سنمضي
ونمضي
ونمضي
حتى يملّ الظلام
.....
وأنت تسري في العتمـة
تأهبّ
للضوء الذي سيبهجك
في آخر الطريق
.....
نافذة مضيئة..
قمر في كبد السماء
ورقصة النجوم
والصباح القادم
بالضعف الظلام
إنه يتقهقر

٢٠١٣/٢٠١٤

شمس القصيد تصهر ثلج الحرف الجديد

قراءة نقدية في قصائد نافرة للشاعر العراقي علي مولود الطالب

فاطمة نصير / أستاذة جامعية
باحثة أكاديمية من الجزائر

يقدم هذا البحث قراءة نقدية توصيفية لديوان شمس على ثلج الحروف (قصائد نافرة) للشاعر العراقي الصاعد علي مولود الطالب ، صدر الديوان دار أكد البريطانية - العراقية للنشر والتوزيع بالقاهرة هذه السنة (٢٠١٣) ، للتنويه فإن هذا الديوان يعد الإصدار الثاني للشاعر المبدع بعد باكورة أعماله / ديوانه الأول الموسوم ب: ضوء الماء، المطبوع في دار تموز رند للنشر والتوزيع بدمشق في العام (٢٠١١). يضم ديوان (شمس على ثلج الحروف) بين دفتيه تسع وعشرون (٢٩) قصيدة ، مرتبة ترتيباً إبداعياً مستحدثاً اختاره الشاعر ، فجاءت قصائده مرتبة ترتيباً تسلسلياً تنازلياً على حروف الهجاء العربية بدءاً بالهمزة وانتهاءً بالياء ، وذلك ما يلاحظه القارئ / المتلقي على مستوى حرف الروي ، إذ أن كل قصيدة من القصائد تلتزم بحرف من حروف الهجاء على مستوى حرف رويها .

إسم الحبيب :
زرعت فوق محاجري
فوق السناء
وما عداه تقلص
كان العراق ولم يزل
أهزوجتي
وهوأي
بل فيه الوجود أخص
يا أيها الوطن الذي عصفوره ...
شرب المدى
ما بال حظي ينقص

يبوح الشاعر بأحزانه ويتساءل عن نقصان حظه ، لكنه لم يشك في حبه لموطنه وهيامه به ، كان ذلك دفق أحاسيس ونزق شاعر ، ردة فعل إبداعية عن ما حدث ويحدث في بلاد الرافدين التي أطلق عليها الخليفة أبي جعفر المنصور على عاصمتها بغداد اسم « مدينة السلام » ، تيمنا وتفاؤلا بأن تبقى آمنة مطمئنة ، ولكن الأيام فعلت ما شاءت ببلد السلام فصار بلد اللاسلام ، رغم أنها مصدر آلامه لم ينتكر الشاعر لها ، فهو يتألم لها ولأجلها حبا وعشقا ولها بها ، ويجدد في أكثر من موضع في ديوانه حبه للوطن / العراق نافيا أية شكوك ، راضيا بما يكون منها رضا العاشق المتيم ، نقرأ ذلك في قوله :

لم أشك !
لكن
ربما هي حيرة
أنا فيك
لا من كوكب أتلصص
لك من فؤادي
ما تنائر نبضه
لهفًا
وبغداد الخلاص
ستخلص
إني أجوع
وقد قبلتك نحلة
إن عز شهدا
أرتضي
لو تقرص !

حب لا متناه ، حب لا تحكمه مقاسات وأحكام مسبقة ،
لو أن الوطن نحلة فالشاعر يقبل أن تكون مصدرًا للألم

السمة الغالبة على لغة النصوص الشعرية في هذا الديوان ، هي الرقة والانسيابية والعذوبة ، كيف لا والشاعر ينهل من معين مياه دجلة والفرات ليصوغ قصائد عصماء تترنح موضوعاتها بين الوطنية والرومانسية ، وكل ما تشمله هاتين التمتين/الموضوعتين من موضوعات فرعية تشكل السياق العام للديوان ، فقصائد الديوان تفتش الأحرار وتلتحف بالآلام ، إنه وجع الضمير العربي الكامن في لا شعور المبدع ، تشي به المعاني المتوارية وراء عرش من



علي مولود الطالببي

الألفاظ والحروف اللامحة، لتندفق في فيض شلال منهمر لتتسج أغنيات الشجن الحالم للحبيبة / بغداد على أرضية القصيدة المعنونة بـ « قميص النهر أنا » والتي يقول فيها :

على ضلوعي رنة
ومعاقب
سفاهة تتربص
دائي العراق
متى أكون دواءه؟
ومتى أعانيه العراق...
وأفحص
يا أيها القمر الذي دمي
الحب
كان يهزني إذ أرقص
تبقى أماسينا...
تخييط سحابة
بثوب
لبستان العراق ...
فيشخص



، فوجع «القرص» يتلاشى
بحضور الشهد المصفي الذي
تننقيه النحلة / الوطن من
كل البساتين وجميع أنواع
الزهور، فالوجع الذي يعانيه
المبدع كنموذج للمواطن
العراقي الواعي هو حس
وطني ووعي إنساني، وكأنني
بالشاعر علي مولود الطالبي
يستلهم قول الشاعر قديما :

بلادي وإن غارت علي عزيمة
وأهلي وإن جاروا علي كرام
حس وطني متفاقم يرسخ معنى
العروبة والانتماء للأرض
والوطن بعيدا الظروف
السياسية والأحداث والتقلبات الاجتماعية .

يقفز الشاعر إلى ما وراء الحدود الإقليمية ليتغنى بالوطن
الأكبر / الوطن العربي ، بدافع قومي ، هذا الوطن الذي
كان يوما ما جسدا واحدا ثم تفكك ، فتهاوت أحلام اليقظة
والحقيقة في تشييده وبنائه من جديد تحت مسمى « الوحدة
العربية » ، وانتحرت كل مشاريع جمع شمل العروبة على
حافة الواقع الدموي .

بلغة أنيقة تجذب القارئ لخص الشاعر في قصيدة «
خارطة مساماتي » مزايا كل بلد عربي وخصائصه التي
تسكب عليه هالة من الفريدة والتميز عن غيره من البلدان
العربية الأخرى ، لينجح في الأخير في تشكيل صورة
مكتملة الأجزاء عن جغرافية الوطن العربي من المحيط
إلى الخليج ويستلهمها بمقدمة يطرز فيها أجمل مشاعر
الشوق والحنين وفيها يستدعي التاريخ و يتناص مع النص
القرآني الكريم لتصوير الشوق العارم الذي يجتاحه :

وجهي أنا عرب الأوطان والصور
وكلي الأرض يستلقي بها المطر
من قلب عدنان أو قحطان داعبنا
عصف من الشوق لا يبغي ولا يذر

يستدعي الشاعر في المقطع المذكور أعلاه قوله تعالى في
سورة المدثر: «سأصليه صقر وما أراك ما صقر لا تبق
ولا تذر لراحة للبشر » .

إذ أن استحضار الآية القرآنية كان سكة للتعبير عن درجة
الشوق إلى الوطن حد الاحتراق، فإن كان التعبير في

النص القرآني يقصد الاحتراق بالنار عذابا ، فالشاعر هنا
استضاف المعنى ليبوح بالتحرق شوقا لبلاد العرب .
القصيدة التي نحن بصدد الحديث عنها من أكثر قصائد
الديوان اكتمالا من حيث المعنى والصورة واللغة والإيقاع
، وفي هذا لا يسعنا إلا أن ننقل مقاطع سريعة من أجزائها
كتمثيل يحاول دونما جدوى اختزال ما قدمه الشاعر في
قصيدته المطولة التي يستلهمها بالكلام عن عشقه الأول /
العراق ، فمنها قوله :

أنا العراقي في عمقي ، ومأثرتي
وريد ماء صبور كالأولى صبروا
صمت السماء تشيد من سنا وجنتي
وصمت بغداد شعر إن هموا نثروا
عمان جارته تعلو به قبلا
سلامم العشق حتى يمرح القمر
تغفو الحياة بمسك الشيخ زايدة
ولالإمارات ما لم يدع البشر
وبالشذا رئة البحرين تختبر
لكل زيتونة في الكون تونسها
عود الربيع أيها الوتر
وقد دهشت بأقمار غدت جزرا
فضاع صوتي وقد عادت به الشذر
يعليك ذكر شهيد في جزائنا
يفك أزرار شمس بوحها العطر
وتلك جيوتي الدفاقة ، انتهلوا
من حبها فهو يسقينا ، ويعتذر

وغيرها من الألفاظ التي تصب في حقل ما هو ماء أو ما يؤول إلى ماء أو ما يشكله الماء ، هي ما ينحت الصورة الهلامية الشفافية ، وهو ما يزيدها بريفا يغري القارئ / المتلقي بتكرار القراءة أملا في الوصول إلى معنى المعنى .

وكمثال عن ذلك نستحضر قصيدة من القصائد التي يتغنى فيها الشاعر بأنثاه/الوطن ، فألحق بالعنوان كلمة « ماء » من أجل خلق انزياح في المعنى وبعثرة التركيب من أجل إعادة تشكيله من جديد (الهدم / البناء) ، القصيدة عنونت بـ: «أنثى الماء» ، عزفت على وتر حرف الروي (الباء) ، والقصيدة من القصائد المطولة مثل أغلبية القصائد التي يضمها الديوان ، لذا نكتفي بإدراج مقاطع مقتطفة منها :

كل النساء دمي في وجهك الرحب
يا طلة الحسن في ذا المرفأ العجب
يا نفحة من خلود لو سرت بدمي
بردا وسلما في لجة اللهب

لله درك من تغريد ساقية
يساقط اللحن في مجراك كالرطب
وجاء بدر مهابا ، ضاحكا بلمي
ما كل من جاء يحكي رنة العنب !
يا وجد مشيتها الميساء كل ضحى
حتى المساء وخطو المنهل العذب
هي الندى ، شفة الرمان ترشفه
وكلما سألوا الرمان لم يجب

أظنها من نساء الماء ، همستها
رقراق حلم سرى من عين مغترب
ولو عشقنا فهل نختار تهلكة ؟
نعم ورب وصال عاد كالذهب !
يلاحظ في قصيدة (أنثى الماء) استحضر ألفاظ رقيقة مستلة من قاموس الألفاظ المائية كما تقدم ذكرها ، وقد تجاوزت تجاوزا شاعريا جميلا مع استحضر بعض الرموز الدلالية الراسخة في الثقافة الدينية والشعبية كاستحضار الرمان والعنب ، هذا التجاور ألبس القصيدة ثوبا ملونا بألوان الحداثة والمعاصرة ، فالرمان مثلا في الموروث الشعبي من الفواكه الدالة على الخصوبة والوفرة والنماء ، ناهيك عن شرف ذكره في القرآن الكريم ، بالإضافة إلى ذكر العنب - أيضا - في القرآن الكريم ، وقد كان توظيفه

وللرياض رياض ما لها شبه
إن عز غيث فنجواها لنا المطر
وفخرنا دوحة في الليل عازفة
وفي النهار شميم ثم ينتشر
وسر إلى اليمن الميمون مشربها
وسيف ذي وزن يزهر به الأثر
ولا تسائل إذن ، كل الكويت لقي
وقلب إنسانها تبر لو احتقروا
وأرض مصر نبيل مكرم دماها
أليس نيلا بالنبض يزدهر ؟
وأنت يا مصر ما أبهاك منتسبا
وكم يلذ لنا ما طيب السهر
وشعب سودان للتحرير كوكبة
من اللآلئ والأنهار تنتشر
ويشرق المغرب المسطور في أدب
يسمو كما بز ماضيه ويبتكر
وجمر سورية امتدت مواقده
وهي الشهامة فيها الكون يختصر
أدري موريتانية المشتاق خافقها
لوحة العرب حيث البحر والجزر
ولتبق لبنان مرسى للغيوم سعت
منها الغناء ومن أصياها العبر
ودق ناقوسه في القلب معضلة
شعب لغزة ، فالغازي سينتحر
ومجد ليبيا أتاها من مقالدها
زعيم نار فكل حوله غمروا

قصيدة طويلة تأخذ القارئ في رحلة إلى ربوع الوطن العربي ، حرف رويها الراء الذي يضفي على النص موسيقى بصفته التكرارية ، حاول فيها الشاعر اختزال وطن موجوع أطرافه مترامية من المحيط إلى الخليج ، وطن يئن ، ينام على الانتهاك والسلب ويصبح على أشلاء الشهداء ورائحة الدماء ويمسي على جراحات الأبرياء . لغة القصائد تنسم بالانسيابية والسلاسة التي سبق وأن أشرت لها في مطلع البحث ، لغة مائية لزجة هلامية يستعصي الإمساك بتلابيبها ، لغة تشكل ألف معنى في جعبة عبارة واحدة ، ومن عباءة القصيدة الواحدة تخرج الألفاظ لتوحي بما قاله النص وما لم يقله .
الماء ، الثلج ، البحر ، الخمر ، الشرب ، المطر ، أمواج ، الندى ، الغيم ، السواقي ، دجلة ، النهر ، زمزم ، المجرى

ورومانسية عن المعنى ، مسجلا بنفسه الشعري بصمته في سجل شعراء العرب الذين آمنوا بالقضايا العربية بشكل خاص والقضايا الإنسانية بشكل عام .

الهوامش والإحالات :

- علي مولود الطالبي : ديوان شمس على تلج الحروف ، دار أكد البريطانية - العراقية للنشر والتوزيع، القاهرة، الطبعة الأولى ، ٢٠١٣ ، ص ٦٣
- الديوان : ص ٦٥
- الديوان : ص ٤٩
- سورة المدثر : الآية ٢٨
- الديوان : ص ٤٩ ومابعدها
- الديوان : ص ٢٥ ومابعدها
- ذكر القرآن الكريم العديد من الفواكه التي أطلق عليها بعض الباحثين ثمار الجنة من بينها « العنب والرمان » استحضرها الشاعر في قصيدته وفيما يلي نذكر بعض مواضع ذكرها في القرآن :
- « فأنشأنا لكم به جنات من نخيل وأعناب » سورة المومنون ، آية ١٩ .
- « فيهما فاكهة ونخل ورمان » سورة الرحمن ، آية ٦٨ .
- « وفي الأرض قطع متجاورة وحبات أعناب » سورة الرعد ، آية ٥٤ .
- « وجعلنا فيها جنات من نخيل وأعناب » سورة ياسين ، آية ٣٤
- « حدائق وأعنابا » سورة النبا ، آية ٣٢ .
- « وجنات من أعناب والزيتون والرمان » سورة الأنعام ، آية ٩٩
- « وعنبا وقضبا » سورة عبس ، آية ٢٨ .
- « والنخل والزرع مختلفا أكله والزيتون والرمان » سورة الأنعام ، آية ١٤١ .
- قصة هذا المثل تعود لصبي شاهد أباه ذات يوم يغرّس في البستان شجرا ، وبعد مضي شهور أينعت الشجرة وأنت أكلها وأخرجت عنبا حلوا ، فظن الصبي أن كل شجرة تغرس ستنتج عنبا حلوا لذيدا ، فجاء الولد بشجرة شوك وعرسها ، فلاحظ بعد شهور أن الشجرة قد أينعت شوكا ، فقال له والده : « إنك لا تجني من الشوك العنب » فصار مثلا سائرا ، يضرب لمن يفعل المعروف في غير أهله ، أو في عدم جدوى انتظارنا الشيء من غير مصدره وأصله .
- سورة مريم ، آية ٢٥ .
- الديوان : ص ٢٩
- ١١ - المصدر نفسه : ص ٤٣ .

خلافيا إبداعيا مستوحى من المثل الشعبي القائل : «إنك لا تجني من الشوك العنب » ، مفاد هذا المثل عدم جدوى انتظار الشيء من غير أصله : « ما كل من جاء يحكي رنة العنب » .

أيضا صورة شعرية أخرى توظف النص القرآني باستدعاء قصة السيدة مريم البتول عليها السلام ، وذلك في قول في قول الشاعر : « يساقط اللحن في مجراك كالرطب » يخرج معنى هذا القول الشعري من بطن الآية الكريمة التي يقول فيها عز وجل على لسان عيسى عليه السلام مخاطبا والدته : «وهزي إليك بجزع النخلة تساقط عليك رطبا جنيا » ، وكأن باللحن ثمرا يساقط من شجرة الألعان والنغم الذي يغني على أوتاره شاعر تغني لحب المرأة الوطن المرأة الأم المرأة الحبيبة ... الخ تغني بالطبيعة تغني بالأب تغني بالأمل تغني بالألم وغنى للأمل القادم بالرغم من وشاح الأحزان الذي يلف جسد الديوان و يغطي وجه القصيدة .

إلى جانب الحضور المكثف للماء وما قاربه أو اشتق منه ، نلاحظ استضافة عناصر الطبيعة بكل جمالياتها ، خاصة « الضوء » الذي برع الشاعر في إسقاط أشعته على أبيات القصائد عن طريق دمجها في محتوى النصوص فاستند إلى الألفاظ المقاربة للضوء (النور ، الشموع ، الشمس ، الصبح ، القمر ، النجوم ، الدمع ، المنابع ...) مثل قوله في قصيدة : « وجه الحنين »

أمشي إلى هذب النجوم بحسرة
والنهر يرويني ويغزل دمعتي

وقوله أيضا في « مشهد لوحة تبكي » ١١

أسفت منابعا وغيم مشهدي

بأخي الذي لثم الشهادة باليد

والأمثلة تطول بطول نفس المبدع وزخمه الشعوري الذي يستحضر المواد الخام من الطبيعة ويحولها من نطف غير مخلقة إلى نطف مخلقة ، ثم يفرغ عليها من جمال التعايير ورونق العبارات وعذب الألحان والموسيقى الشعرية .

مما تقدم يمكن في الأخير تسجيل ملاحظات لا يمكن بأي حال من الأحوال أن تشمل كل ما طرح في الديوان ، وليس بإمكانها أيضا اختزال البوح الذي تربع في مساحة بياض قدرها ١٢٠ صفحة ، وردت كلها في قالب الشعر العمودي أثبت فيها الشاعر بجدارة قوة شاعريته المناسبة كسيل منهمر من أعماق شاعر متقد الخيال مرهف الإحساس ، يقتفي خطى الشعراء القدامى والمحدثين في التعبير برقة



رفقة حميمة مع الكلمة

ناطق خلوصي

لابد لمن يريد أن يستقرىء مسيرة تجربته من أن يمر بالمحطات التي مرت بها هذه التجربة بدءاً من محطة نشوئها وفتحتها ، ومروراً بمحطات تطورها وصولاً إلى محطة صيرورتها تجربة ناضجة . ولا بد له أيضاً من أن يوضح اتجاهاتها وتأثيرات العوامل التي لعبت دوراً فيها : حجم الموهبة ، ظروف النشأة ، الوسط العائلي ، البيئة الاجتماعية ، المكان ، التحصيل الدراسي ، الرؤية الفكرية ، النظرة إلى الحياة والوجود ، مصادر الثقافة وغير ذلك من العوامل .

ولاشك في ان تجربة المبدع - أي مبدع - مهما علا شأنه ، انما هي جزء لا ينفصل من امتداد واسع من تجارب المبدعين الآخرين : تتفاعل معها وتتأثر بها وتتعلم منها ، دون أن يلغي ذلك قيمة هذه التجربة وخصوصيتها وتميزها أو تفرداها . أما اذا تلبس الغرور المبدع وزعم ان تجربته تنشأ وتتطور وتتحرك بمعزل عن تجارب الآخرين فانه ربما يغامر بقيمة هذه التجربة وأهمية ما تحقق له فيها . وضمن هذا الاطار أجد نفسي محكوماً بهذه الاعتبارات وأنا أحاول استقراء جوانب من مسيرة تجربتي ورفقتي الحميمة مع الكلمة .

اشعر الآن بأنني مدين لكل من تعلمت منه ومن حسن حظي ان الذين درسوني اللغة العربية في مراحل الدراسة الثلاث قبل الجامعة كانوا شعراء : السيد هاشم سعد الدين في مرحلة الدراسة الابتدائية وجواد أمين الورد في مرحلة الدراسة المتوسطة و ابراهيم الوائلي في مرحلة الدراسة الاعدادية (في الاعدادية المركزية في بغداد) . وعلى الرغم من ذلك لم تجدني أتجه إلى الشعر مع ان أول محاولة منشورة لي كانت فيه وقد تلتها محاولات متناثرة ، لكنني اتابع الجيد منه استماعاً وقراءةً بكل حب واحترام غير انني لا أجرؤ على الاقتراب منه في كتاباتي النقدية .

واعترف بأن دار المعلمين العالية كان لها تأثير واضح في تطور تجربتي . فقد كانت صرحاً أكاديمياً وثقافياً من طراز خاص . كانت عالية حقاً بمستوى اساتذتها والمناخ الفكري والثقافي السائد فيها وب نماذج طلبتها القادمين اليها من كل مدن العراق تقريباً بموجب نظام القبول المعمول به آنذاك والذي يستهدف اعداد كوادر تدريسية بمختلف الاختصاصات لكل مدن العراق . ويكفي العالية ان حركة الشعر الحر ولدت في رحابها أو على أيدي خريجها . لقد منحتني السنوات الأربع التي قضيتها في العالية فرصة التعرف على الواقع الثقافي العراقي خلال النصف الثاني من خمسينيات القرن الماضي والاقتراب منه ومحاولة التفاعل معه لاسيما ان وعيي الفكري والثقافي شهد نضجه فيها ، وكان لاختياري دراسة اللغة الانكليزية وآدابها ضمن قسم اللغات الأجنبية فيها ، تأثير كبير على مسار تجربتي إذ أتاح لي فرصة التعرف على الشعر والنثر الانكليزي بلغته . وقد اتاحت لي وأنا في العالية فرصة النشر في الصحف التي كانت تصدر آنذاك مثل " الرأي العام " و " البلاد " و " الحضارة " و " الاستقلال " (التي حررت احدى الصفحات فيها) ، وأصبحت عضواً في نقابة الصحفيين عام ١٩٥٩ .

وأرى ان تجربة أي مبدع لا تعرف طريقها إلى الكمال مالم تستند إلى رؤية فكرية تيسر له امكانية التعامل مع الواقع بشكل واضح . ومع ان في حساسية المبدع وميله الفطري نحو الحرية والتمرد على صرامة ضوابط الالتزام ما قد يجعله يضيق بأية قيود ، فانه، على ما أزعم ، يظل في حاجة إلى مثل هذه الرؤية . لقد تعرفت على الاتجاهات الفكرية وطبيعة الفلسفات التي تحكمها واستلهمت الفكر الماركسي دون تزمّت أو تعصب . قرأت إلى جانبه في

تمتد جذور هذه التجربة إلى أكثر من نصف قرن . فقد بدأ اهتمامي بالكلمة في وقت مبكر من حياتي . ولعل هذا الاهتمام بسط سطوته على مرحلة مراهقتي فطبعها بطابع الهدوء والخجل وجعلها بمنأى عن العنفوان وقد رافقني ذلك حتى الآن . واذا كنت قد قرأت القرآن الكريم، بما ينطوي عليه من ثراء فكري ولغوي هائل ، بدءاً من مرحلة الدراسة الابتدائية ، فإن من أوائل مقتنياتي من الكتب : " مختار الصحاح " الذي حصلت عليه وأنا في الصف الثاني المتوسط ، ومجموعة " المأمور العجوز " القصصية لأدمون صبري و الجزء الثالث من " ديوان الجواهري " ، ولعل في طبيعة هذه الكتب بعض ما يفصح عن طبيعة توجهاتي اللاحقة .

أزعم ان الوسط العائلي لعب دوراً واضحاً في نشوء تجربتي وتطورها . فقد نشأت في مطلع شبابي في وسط يهتم بالأدب فاكتسبت منه هذا الاهتمام . لقد اكتشفت قبل سنوات ان أبي جميل خلوصي (وكان قد رحل وهو في ريعان شبابه وأنا في الرابعة من عمري) كان مهتماً بالقصة خلال النصف الثاني من ثلاثينيات القرن الماضي وبداية اربعينياته . ومن بين ما نشر عثرت على قصة له بعنوان " سلوى " منشورة في عدد جريدة " الاتحاد " الصادر في ١٠ شباط ١٩٤١ أي قبل رحيله بفترة وجيزة . وربما كان سيصبح له شأن في الأدب لو لم يعاجله الموت ويختطفه وهو لم يبلغ الثلاثين من عمره . ولكنني وجدت في خالي القاص الرائد عبد المجيد لطفي ما يعوضني عن هذا الفقدان إذ كان أباً روحياً واستاذاً لي في الأدب والحياة . فقد رعاني أدبياً ومنحني فرصة أن أتخذة نموذجاً فصرت أحاكيه في بساطته وتواضعه مع الناس وعزوفه عن المظهرية أو اللهاث وراء الأضواء ، وربما في غزارة الانتاج وتعدّد وتنوّع مساراته أيضاً . ومازلت أحتفظ برسالة منه يوصيني فيها ، وأنا في مطلع حياتي الأدبية ، أن أكون صادقاً مع نفسي ومع الآخرين . وقد اكتشفت قيمة نصيحته حقاً . فقد منحني الصدق مع نفسي ومع الآخرين فرصة أن أعي مسؤوليتي الأخلاقية والاجتماعية وجعلني بمنأى عن الادعاء والتزييف . أما قريبي الدكتور صفاء خلوصي فقد تتلمذت على يديه حيث درّسنا الترجمة في دار المعلمين العالية (كلية التربية الآن) لسنتين دراسيتين فتعلمت منه الكثير الذي استفدت منه عندما بدأت أمارس الترجمة .

أن تنتقل بها إلى الديوانية إن لم تخني الذاكرة وقد سعدت فيها الفتاة الشجاعة سحر عبد الستار على المسرح لأول مرة وكانت صغيرة على دور الزوجة الذي قامت بأدائه . لقد أدهشني حضور الجمهور في مدينة محافظة مثل كربلاء ، وبتشجيع من هذا الحضور وتشجيع من الفرقة قمت بتعريق مسرحية " ليالي الحصاد " لمحمود دياب وأنتجتها الفرقة أيضاً ، وكانت المسرحيتان من اخراج نعمة أبو سبع (رحمه الله) .

أما بغداد فهي ثالث الأمكنة المهمة في تجربتي وربما هي أكثرها أهمية . لقد وجدت نفسي داخل الوسط الثقافي الكبير قريباً من وسائل النشر وبدأت أنشر في الصحف وبشكل خاص في صحيفة " الجمهورية " وفي أغلب المجالات الصادرة في بغداد : الأقاليم وأفاق عربية والثقافة الجديدة والموقف الثقافي والتراث الشعبي والثقافة الأجنبية ، وعندما أحلت نفسي إلى التقاعد بعد أربعين سنة من العمل في التدريس ، عملت في دار الشؤون الثقافية العامة سكرتيراً لتحرير مجلة الأقاليم ثم مجلة الثقافة الأجنبية ، وخلال ست سنوات من العمل في الدار تعرفت على العديد من آليات العمل الصحفي .

لم أصطنع ما أكتب في يوم من الأيام ، ولا أكتب ما لم أشعر بأن احساساً داخلياً يستفزني وما لم أشعر أن موضوعاً ما تفرض نفسها عليّ وتملي أسلوب التعبير عنها . لي ممارسات في الشعر والرسم والخط والتصميم والتأليف التلفزيوني والمسرحي وقد كتبت ، فضلاً على ما كتبت في كربلاء ، مسرحية للأطفال تحت عنوان " الطائر والثعلب " تم تقديمها في بغداد وبعض المحافظات وشاركت في بعض المهرجانات المتخصصة خارج العراق ، لكنني توقفت عن أغلب هذه الممارسات لأنني لا أريد لاهتمامي أن يتشتت أكثر مما هو عليه . يتشعب اهتمامي الآن في ثلاثة اتجاهات : القصة والرواية ، والنقد ، والترجمة . ولا أجد تعارضاً في ممارسة أكثر من جنس ابداعي واحد ما دامت هذه الممارسة تأتي في إطار طبيعي ودون تكلف وتثمر نتاجاً مقبولاً . لا أتفق مع الذين يذهبون إلى القول بأن على المبدع أن يتخصص بجنس ابداعي واحد وأن الخروج على ذلك يشكل " منقصة " كما يجتهد البعض . وأرى أن الدعوة إلى ضرورة الالتزام بتخصص واحد في الابداع تنطوي على محاولة لتضييق منافذ التعبير عن الموهبة . إن زمننا

الأديان والنظريات الفكرية والاجتماعية والاقتصاد وعلم النفس والسياسة مثلما قرأت في الأدب والفن والنقد بحكم تعدد اهتماماتي . لقد تنوعت مصادر قراءاتي وتعددت حتى توفرت لدي ذخيرة معرفية أعانت تجربتي على التطور وجعلتني أعتمد عليها بثقة وأنا أنتقل بين المجالات الابداعية المختلفة . ولأنني أرى أن المبدع يظل في حاجة إلى ذخيرة معرفية حيّة ومتجددة باستمرار ، فأنني أجد في القراءة نغماً حياً يمد هذه الذخيرة بروح التجديد . لقد كانت القراءة وما تزال أحد هواجسي الرئيسة . فقد ارتبطت بها برفقة حميمة جعلتني أجد فيها ملاذاً آمناً أركن إليه . وللمكان أهميته في تجربة أي مبدع وفي تجربتي ثلاثة أمكنة مهمة . وإذا كانت العالية أول هذه الأمكنة فإن كربلاء كانت المكان الثاني وكانت السنوات الثماني التي أمضيتها فيها من أجمل وأهدأ سنوات عمري ، بل أستطيع القول بأن البداية الحقيقية في تجربتي كانت فيها . جئتها مع بداية العام ١٩٦٤ منقولة إلى إحدى مدارسها المتوسطة ، بعد مرحلة قاسية من الاعتقال وسحب اليد من الوظيفة والتهديد بالفصل ، وأعترف أنني كنت قلقاً بادية الأمر لأنني لم أكن أعرف أحداً فيها ، لكنني وجدتها مدينة مفتحة لايشعر الغريب بغربة فيها وسرعان ما تأقلمت مع مناخها الاجتماعي وانغمرت في وسطها الثقافي . كتبت فيها أول قصة نشرت في مجلة " الرائد " التي كانت تصدر عن نقابة المعلمين آنذاك وأصبحت أحد أعضاء هيئة تحريرها . كتبت عموداً صحفياً اسبوعياً في جريدة " المجتمع " التي كانت تصدر آنذاك واشرفت على الصفحة الثقافية فيها . ومن كربلاء نشرت لي أول قصة خارج العراق قبل أن أنشر في صحف أو مجلات بغداد . فقد صادفت الصديق عزي الوهاب (رحمه الله) وكان يحمل نسخة من مجلة " الآداب " البيروتية فاستعرتها منه وقرأتها وأخذت عنوان المجلة وكنت قد كتبت قصة قصيرة تحمل عنوان " الفارس " فأرسلتها إلى المجلة على عنواني في كربلاء وفوجئت بها منشورة بعد شهر أو شهرين من إرسالها ، وقد فتح لي نشر هذه القصة مجالاً واسعاً للنشر في بغداد فيما بعد وربما كانت ، هي وما نشر لي بعدها ، سبباً في قبولي عضواً في اتحاد الأدباء أوائل سبعينات القرن الماضي . وفي كربلاء بدأ اهتمامي بالمسرح فكتبت مسرحية بعنوان " الخلاص " أنتجتها فرقة مسرح كربلاء الفني وعرضتها للجمهور لثلاثة أيام قبل

هذا زمن الثقافة الشمولية التي تكاد تتداخل فيها الحدود الفاصلة بين الأجناس الابداعية المختلفة . لقد أصبح تعدد وتنوع الأجناس الابداعية التي يمارسها المبدع ظاهرة شائعة في كل ثقافات العالم ، وبميسور المرء أن يأتي بعشرات الأمثلة .

تحتل القصة والرواية الموقع الأول بين الاتجاهات الثلاثة التي أشربت إليها فهي مجالي الأثير الذي أطمح في أن أحقق تميزاً فيه . استمد مادة نصوصي القصصية والروائية من تجاربي الحياتية وتجارب الآخرين، من حياة الناس والواقع الاجتماعي والطبيعية والتاريخ والتراث وذاكرات الطفولة . ان ذكريات الطفولة تشكل مصدراً مهماً للمبدع . فذاكرة الطفولة - بعذوبتها وصفائها - تمتلك قدرة مدهشة على أن تختزن من الصور والملاحم والتفاصيل والأحداث ، ما يستيقظ فجأة ودون تخطيط مسبق من المبدع ليجد طريقه إلى الورق . لقد وجدت تفاصيل كثيرة من خزين ذاكرة الطفولة طريقها إلى ما كتبت . وأستطيع القول ان ملامح عديدة لشخصية كفاح شاكر بطل روايتي الأولى " منزل السرور " انما هي ملامح شخصيتي الحقيقية ، وما مر به من تجارب حياتية أو تعرض له من أحداث مستمد من تجاربي الحياتية فعلاً ، وتكرر ذلك في رواياتي اللاحقة . وللمكان سطوته عليّ . فالمكان الذي يتوفر على خصوصية ما ، يظل حياً في ذاكرتي ويحتفظ له بموقع أثير فيها إلى أن تحين فرصة توظيفه . لقد قضيت سنوات طفولتي وشبابي في " بلد " وهي مدينة تسترخي على حافة الريف ، صار لها ، بسماتها الطبيعية ومناخها الاجتماعي وطقوسها الدينية ، حضورها في كل ما كتبت من روايات . وظلت دار المعلمين العالية - مكاناً تحتل موقعها في ذاكرتي على امتداد ما يقرب من ربع قرن حتى وجدت طريقها إلى " منزل السرور " ثم إلى روايتي " شرفات الذاكرة " بعد نصف قرن . أعيد كتابة النص ثلاث مرات في الغالب وكنت أكتب مسودات أعمالتي على الورق أما الآن فأنا أكتبها على الحاسبة بشكل مباشر دون حاجة إلى المسودات الورقية . أترك النص (الخام) جانباً بعد كتابته وأعود إليه بعد زمن قد يطول ، لكي أراجع وأعيد النظر فيه ربما باستثناء قصة بعنوان " سيناريو الانتظار " . فقد كتبتها في جلسة واحدة ولمرة واحدة دون مراجعة وحملتها إلى الجريدة في اليوم التالي . أذكر انني كنت حاضراً في أمسية أقامها اتحاد الأدباء بمناسبة استشهاد غسان كنفاني

وتم عرض فيلم عنه في الأمسية ، وفجأة ، وأنا في حافلة نقل الركاب في طريقي عائداً إلى البيت برقت في ذهني فكرة القصة وفرضت نفسها عليّ إلى الحد الذي جعلني لا أذهب إلى النوم قبل اكمالها . وما عدا هذه القصة فانني لا أذهب بما أكتب إلى النشر قبل أن يمر وقت على كتابتها . لقد أنجزت كتابة " منزل السرور " في ما يقرب من ثلاث سنوات ولم تصدر الا بعد ست سنوات من انجازها ، فقد نامت على رفوف دار الشؤون الثقافية طوال خمس سنوات دون سبب مقنع مع أن الناقد الكبير الدكتور علي جواد الطاهر (رحمه الله) كان الخبير الذي اعتمدته الدار وأبدى إعجابه بها وأوصى بنشرها . صدرت لي حتى الآن مجموعتان قصصيتان : " الهجير " (١٩٧٨) و " شجرة الأب " ٢٠٠٩ () عن اتحاد الكتاب العرب في دمشق (وصدرت لي خمس روايات : " منزل السرور " (١٩٨٩) و " الخروج من الجحيم " (٢٠٠١) و " المزار " (٢٠٠٤) و " شرفات الذاكرة " (٢٠١٣) و " أبواب الفردوس " (٢٠١٣) ، فضلاً على " عشاق الشمس " و " منزل المزرعة " اللتين نشرتا على شكل حلقات في جريدة التآخي .

ويشكل النقد الاتجاه الثاني في مسار تجربتي . أرى ان المبدع ، أي مبدع ، يتوفر على حس نقدي هو جزء من مكونات موهبته الابداعية ، وقد يوظف هذا الحس في جهد ما أو قد يهمله وقد أثرت توظيفه . النقد عندي تعبير عن موقف ، وهو يستلزم إلى جانب الحس النقدي التوفر على وعي باليات النقد وعلى ثقافة عامة ومعرفة بخصائص الجنس الابداعي الذي يتم التعامل معه نقدياً ، مع قدرة واضحة على التحليل والاستنتاج ، وأداة تعبير سليمة ، وقبل هذا كله ، على ضمير نقدي حي ونزيه . أبرز ما عُرفت به هو النقد التلفزيوني لكثرة ما كتبت فيه . بدأت تجربتي في هذا النقد عام ١٩٨٣ بمقال عن تمثيلية تلفزيونية قصيرة . كنت أرى النقاد يكتبون في نقد مختلف الأجناس الابداعية باستثناء التلفزيون مع انه أوسع وأخطر وسائل الاتصال بال جماهير وكان هذا حافزاً لي لكتابة هذا النوع من النقد . كتبت أول مقال على صفحة فولسكاب واحدة وذهبت به إلى الأصدقاء في القسم الثقافي في جريدة الجمهورية وفوجئت به منشوراً في صفحة " آفاق " تحت عنوان " في النقد التلفزيوني " وهو عنوان ظل يرافق مسيرتي النقدية وظل يظهر اسبوعياً على

: شبكة معلومات العالم " الذي صدر عام ١٩٩٩ وتمت ترجمته إلى اللغة الكردية فيما بعد . لقد صدرت لي خمسة كتب إلى جانب هذا الكتاب : " مقالات في التلفزيون " (١٩٩٣) و " ثقافة الألفية الثالثة " (٢٠٠٢) و " الخصام " وهي رواية من الأدب الأذربيجاني (٢٠٠٧) و " قراءات في المصطلح " (٢٠٠٨) أما كتاب " قانون الشعوب " وهو في فلسفة السياسة فقد صدر عام ٢٠٠٦ ، وهو الكتاب الوحيد الذي ترجمته بتكليف . فقد كلفتني إدارة بيت الحكمة بترجمة هذا الكتاب ، وأعترف بأنني وجدت صعوبة في ترجمته وعدم حماس ربما لأنه لم يكن من اختياري الشخصي، وقد أوشكت أن أعذر عن اكمال ترجمته لأن موضوعه جديد عليّ وفيه العديد من المصطلحات التي لم أكن قد تعرفت عليها من قبل . لكنني قررت أن أتحدى نفسي به حتى استطعت اكمال ترجمته ومع ذلك كنت قلقاً ولم أشعربالاطمئنان إلا عندما تلقيت رسالة من الأستاذة التي راجعت الكتاب تنني فيها على ترجمتي ، وقررت بعد ذلك أن لا أترجم كتاباً بتكليف من أحد !

امتداد عشرين سنة متواصلة بين ١٩٨٣ و ٢٠٠٣ نُشرت لي خلالها مئات المقالات وتهيأت لي فرصة التعرف على أغلب كتاب ومخرجي الدالاما التلفزيونية ، مثلما تهيأت لي فرصة اعداد كتابي " الدراما التلفزيونية العربية " الذي صدر عام ٢٠٠٠ . وبعد توقف جريدة الجمهورية عن الصدور بدأت أكتب في جريدة الزمان ، ولكن بأوقات متفاوتة وصاحب ذلك اتجاهي نحو نقد السرد حيث كتبت فيه عشرات المقالات حتى الآن .

أما الاتجاه الثالث في تجربتي فهو الترجمة التي تدخل ضمن تخصصي الأكاديمي . لقد ترجمت عشرات الدراسات والمقالات الثقافية وبعض القصص من الأدب العالمي وكنت أترجم ما أختاره معتمداً على ما يتوفر لي شخصياً من مصادر . كانت المصادر التي يحتاجها المترجم شحيحة خلال سنوات الحصاروكانت مجلة الموقف الثقافي قد كلفتني بترجمة عدد من المقالات والدراسات التي نُشرت عن الانترنت الذي كان جديداً علينا في تسعينات القرن الماضي ، وزودتني ببعض المصادر التي اعتمدتها فضلاً على ما استطعت توفيره منها شخصياً ، وحين توفرت لدي مادة مترجمة كافية أعددت منها كتاب " الانترنت





سيرة ذاتية

عبد عون الروضان

ولدت شتاء ١٩٣٩ وكانت الأمهات يؤرخن لولاداتهن وأفراحهن ووفياتهن بما يصادف من أحداث مهمة طبيعية أو غير ذلك كالفيضانات أو الأوبئة التي تجتاح الناس أو الغزوات أو الحروب القبلية وغيرها فتقول والدتي إني ولدت في ليلة مطيرة استمر المطر فيها ثلاثة أيام حتى كادت تغرق المدينة وحتى قال البعض إنه الطوفان آت . في تلك الليلة ولدت على ضفاف دجلة في مدينة العمارة جنوب العراق من أبوين عراقيين عربيين من عشيرة السودان التي ترجع إلى قبيلة كندة القحطانية.

كنت السادس في سلسلة المواليد , لكن إختوتي الثلاثة الذين سبقوني توفوا واحدا بعد الآخر ولما يكمل الواحد منهم عامه الأول دون أن تقول لي أمي لماذا ؟ وأغلب الظن أنها لم تكن تعرف سببا لذلك ، وبقيت أختاي الأكبر مني وأنا .

انتقل والدي الذي كان يعمل في سلك الشرطة الخيالة إلى مدينة علي الغربي وتقع على مسافة مئة كيلومتر

شمال مدينة العمارة ولم يكن لي من العمر سوى سنة واحدة . علي الغربي مدينة جميلة تتمتع بجو عذب طوال العام , إلى الجنوب منها غابة من أشجار الغُرب كنا نسميها " غُرب علي الغربي " وغابة مشابهة لها في الشمال من المدينة ونسميها " غُرب سيد يوسف " ولهذا كان مناخ المدينة عذبا في الصيف .

تمتد المدينة مثل شريط ضيق من البيوت البسيطة على نهر دجلة , ناسها بسطاء , فقراء في غالبيتهم , يتكونون من العرب والأكراد كونها قريبة جدا من الحدود مع إيران .

أكملت الابتدائية بتفوق في مدرسة علي الغربي الابتدائية للبنين وهي المدرسة الابتدائية الوحيدة في القضاء إضافة إلى مدرسة أولية أسمها الحسنية الأولية , ومدرسة علي الغربي الابتدائية للبنات , إلا أنني لم أستطع إكمال دراستي المتوسطة لعدم وجود مدرسة متوسطة في المدينة واضطرت للجلوس في البيت , فيما التحق أقراني بالمدرسة الثانوية في العمارة , وكانوا يأتون إلى أهلهم في العطل ويتحدثون عن الدراسة والحياة في القسم الداخلي فلا أملك سوى أن أتمنى لو كنت معهم .

في تلك السنة كنت وأنا صبي يافع أعمل لأساعد عائلتي , كانت أعمالا شاقة لا تتناسب مع سني , عملت في معمل صغير لصنع الطابوق البدائي يسمونه " الكورة " لقاء أجر قدره سبعون فلسا لليوم , كنا ثلاثة صبية في مثل سني , وكنا نشرب الماء من بركة ضحلة ونحن نبعد الديدان بأيدينا حتى أصيب احدا وكان صديقي بمرض لا نعرف له اسما في تلك الأيام وأظنه التايفوئيد ومات أمام ناظري , ثم أصبت أنا بذلك المرض لكنني لم أمت .

لم أكن قرأت حتى تلك السنة غير كتبتي المدرسية , حتى جاء ابن عم لي وأعطاني كتابا اسمه مغامرات عطيل لستيفان زفايج فقرأته في ليلة واحدة على ضوء الفانوس النفطي إذ لم تكن نعرف الكهرباء بعد , ثم أعطاني أحد أصدقائي بعضا من روايات أرسين لوبين , كنت أستمع بها لأنها تختلف كثيرا عن كتبتي المدرسية , لم تكن نعرف الجرائد أو المجلات , لكنني كنت ألتهم ما أجده مكتوبا على وريقات كان العطار يلف بها ما نشتره من شاي أو سكر , وكنت أتلذذ بقراءتها دون أن أعرف من أين يأتي بها ذلك العطار .

انقضت تلك السنة وفتحت مدرسة متوسطة في علي الغربي فكنت من الداخلين فيها , وقد أقبلت على الدراسة بشكل

جاد ونجحت إلى الصف الثاني , وفي تلك السنة عثرت مصادفة على كتاب غريب في غرفة المعاون " ضابط الشرطة المسؤول عن المركز " حيث كان يعمل والدي . قرأت على غلافه " ديوان محمد مهدي الجواهري " . لم أكن أعرف من يكون هذا الذي اسمه مكتوب على الكتاب , فتحته وبدأت أقرأ فإذا به كلام جميل , سحرني فلم أتركه حتى عم الظلام , وحين أردت الذهاب إلى البيت طلبت من والدي أن يسمح لي بأخذ الكتاب معي إلى البيت , فرأيت علامات الشعور بالإحراج بادية على وجهه , لكنه وافق على أن يعيد الكتاب إلى مكانه صباح اليوم التالي . أخذت الكتاب وسهرت عليه حتى ساعة متأخرة من الليل , وفي الصباح أخذ والدي الكتاب وأعاده إلى مكانه , فذهبت بعد انتهاء الدوام وأخذت أقرأ في الكتاب وأقرأ ثم أخذته معي إلى البيت وسهرت على قراءته وقد استطعت حفظ بعض الأبيات واستنسخت أبياتا كثيرة وأذكر أنني سألت معلم اللغة العربية عن هذا الذي اسمه محمد مهدي الجواهري فبدا خائفا ونظر في وجهي ولم يقل شيئا , وهكذا استمر الحال لعدة أيام حتى جاءني والدي ذات يوم وقال لي نقل الضابط إلى مكان آخر وهذا معناه أنه أخذ الكتاب معه فحزنت لذلك أيما حزن وشعرت بفراغ كبير لم تقلح كتبتي المدرسية في ملئه بما فيها كتاب المطالعة العربية وفيه الكثير من الشعر لأحمد شوقي ومعروف الرصافي وجميل صدقي الزهاوي وغيرهم حتى جاء والدي بعد حين وعلى محياه ابتسامة عريضة وقال لي : هل تريد أن ترى صاحبك ؟ قلت له : ومن هو صاحبي ؟ فقال لي هل نسيته , صاحبك محمد مهدي الجواهري ؟ نظرت في وجهه غير مصدق وأنا أحسبه يسخر مني وقلت له وهل هو بشر مثلنا ؟ فقال لي : بالطبع وهو موجود هنا في علي الغربي وسأخذك إليه عصر اليوم إن شئت . فقلت له نعم .. نعم أنا أريد ذلك .

عصرا ذهبت مع والدي وأخي الصغير إلى حيث يقيم الشاعر الكبير في بيت طبيب القضاء وهو يهودي اسمه (حسقيل شاول سوفيير) على ضفة دجلة إذ لم يكن في المدينة فندق أو مكان يليق بالشاعر , اقتربنا فشاهدت رجلا فارعا , قدمني والدي إليه فسلمت عليه على استحياء وقلت له أنا أعرفك وقد قرأت ديوانك , ففتح عينيه الكبيرتين فقلت له وأنا أحفظ منه الكثير فابتسم فرحا وطلب مني أن أقرأ له مما أحفظ ففعلت فزاد فرحا وصافحني وقال لوالدي : ابنك هذا سيكون له شأن , ثم التفت إلى أخي

الصغير ووضع في يده ديناراً أزرق وهو مبلغ كبير في تلك الأيام .

في اليوم التالي قال لي والدي أنا ذاهب مع الشاعر الكبير إلى منطقة (الكبسون) شمالي المدينة حيث خصصت حكومة نوري سعيد قطعة أرض زراعية للشاعر من أجل كسب وده , لكنه لم يكن يعبأ لهذه " المنحة " بل جاء إلى المنطقة للترويح عن النفس والتحرر من أعباء العمل وقد اختير والدي لمرافقته لأنه الوحيد بين أقرانه الذي يجيد القراءة والكتابة .

وذهبا معا , باتا ليلة واحدة في تلك المنطقة ثم عادا وقص عليّ والدي ما حدث لهما , فقال إنهما وصلا تلك المنطقة فشاهدا خياما من شعر المعز يسمونها " صَهْوَة " فاختار الجواهري خيمة منعزلة وطلب من والدي التوجه إليها , وقادا جواديهما نحوها , وما أن اقتربا حتى شاهدا امرأة متقدمة في العمر تخرج إليهما مرحبة بلغة جميلة وألفاظ عذبة ثم أخذت مقودي الحصانين وقادتهما إلى المعلف فربطتهما وزادت من علفهما وسقتهما ماء ثم التفتت إلى الضيفين وزادت من ترحيبها دون أن تعرفهما , ثم طلبت من والدي أن يتبعها وأشارت إلى واحد من الخراف وطلبت منه أن يذبحه ففعل وما هي إلا فترة قصيرة حتى كان الغداء جاهزا فقدّمته لهما فراحا يأكلان وهي تقوم على خدمتهما ولا تكف عن الترحيب بهما . حتى كان العصر حيث حضر زوجها وأولادهما الأربعة فكانوا كما هي كرما وأريحية . قبل النوم تناول الجواهري ورقة من دفتر صغير يحمله معه وأخرج قلمه وبدأ يكتب ويكتب فيما أخذ الجميع إلى النوم ولم أصح إلا على صوت مضيفنا وهو يدعونا إلى الصلاة وبعد الفطور ذهب الجواهري في جولة بين المزارع وهو يحدث الفلاحين والرعاة ويمازحهم وأنا أرى على وجهه علامات حزن لما يشاهده من بؤس هؤلاء المساكين ولما أردنا أن نعود إلى علي الغربي أبى مضيفنا الذي ترك عمله وبقي معنا إلا أن نبقي للغداء فاعتذر له الجواهري بأن له عملا كثيرا ينتظره في بغداد فسمح لنا فودعناه شاكرين له حسن ضيافته . وعاد أبي من سفرته القصيرة . وفي الصباح التالي أخذني معه إلى قائممقامية القضاء فشاهدت مدير التحرير وهو يطبع على الآلة الكاتبة رائعة الجواهري :

يا أم عوف عجيبات ليالينا
يدنين أهواءنا

القصوى ويقصينا

فكنت أول من قرأ رائعة الجواهري تلك وكان اسم مضيفنا

" عوفي " واسم أمه "أم عوفي " بالطبع لكن الشاعر الكبير رأى أن يكون الاسم عوف وأم عوف لجمال اللفظة ورقتها وعذوبتها .

كان ذلك عام ١٩٥٤ , وفي عام ١٩٥٥ وأنا في الصف الثالث المتوسط نقل والدي إلى مدينة العمارة أي إلى مسقط رأسي , المدينة التي لم أزرها مدة خمسة عشر عاما إلا مرة أو مرتين كانت إحداها ضمن سفرة مدرسية لمدة يوم واحد فقط .

العمارة مدينة واسعة تختلف اختلافا كبيرا عن علي الغربي ففيها شوارع كثيرة وعريضة مضاءة بالكهرباء التي لم تدخل علي الغربي إلا بداية عام ١٩٥٤ حيث أضيئت الشوارع بالمصابيح الصغيرة وقد احتفلنا حينها نحن الصبية بالسهر في الشارع الرئيس حتى التاسعة ليلا . في العمارة دور للسينما وهو ما لم نعهده في علي الغربي حيث كانت تزورنا السينما المتجولة مرة أو مرتين في السنة لتعرض علينا في الهواء الطلق مواد دعائية عن ملكة بريطانيا والصناعة البريطانية وبعض الأخبار عن نشاطات الملك فيصل الثاني وما إليها , أما دور السينما في العمارة فشيء مختلف تماما فهي قاعات مغلقة تضم عشرات الناس الذين يدخلونها لقاء دفع النقود , وقبل العرض وبعده تصدح مكبرات الصوت بأغاني محمد عبد الوهاب وفريد الأطرش , وكان أجر الدخول للسينما خمسة وعشرين فلسا للدرجة الثالثة وهو ما لا أقرر عليه أيضا وكان على الجميع أن يقفوا حين يعزف السلام الملكي وتظهر صورة الملك فيصل الثاني وخلفه يرفرف علم العراق .

لعل أهم شيء جذبني في العمارة هو المكتبة العامة وهو شيء لم أره أو أسمع عنه في (علي الغربي) , سحرتني المكتبة العامة ببنائيتها الجميلة التي تحيط بها حديقة أجمل , في الداخل قاعة فسيحة فيها المناضد والكراسي حيث يجلس المطالعون , شعرت برهبة وأنا أدخلها لأول مرة , وترددت بالجلوس ولم أدر ما أفعل . حين اقترب مني رجل بابتسامة عريضة وطلب مني الجلوس , كان عدد المطالعين قليلا ومعظم المقاعد فارغة . فجلست وأرشدني ذلك الرجل الطيب الذي عرفت أن اسمه هادي وقد أصبح صديقي فيما بعد إذ هو لا يكبرني كثيرا إلى طريقة الاستعارة فطلبت قصة لم أعد أنذكر اسمها لنجيب محفوظ وبدأت أقرأ بنهم حتى أكملتها عند نهاية الدوام , وقد قال لي هادي إنهم سيداومون عند الساعة الرابعة عصرا فكنت

أول الداخلين واستعرت كتابا وقرأته , وسألت ذلك الرجل الطيب إن كان بإمكانه أن آخذ الكتاب معي إلى البيت فقال لي نعم ولكن عليك أن تضع دينارا بأكمله تأمينات لدى مدير المكتبة .

فاتحت والدتي بالموضوع فوافقت لكن على شرط أن أعيد الدينار عندما ينفد مصروف العائلة الشهري , وهكذا أودعت الدينار كتأمين لدى المدير ورحت أقرأ كتابا في المكتبة وكتابا آخر أقرأه على ضوء الفانوس النفطي في البيت الذي نقيم فيه مع مجموعة من العوائل الفقيرة ولم يكن مزودا بالكهرباء . واطببت على الدوام المنتظم في المكتبة وواظبت على الاستعارة الخارجية , ولما رأى مدير المكتبة وكان رجلا طيبا رحمه الله جديتي وحيي للقراءة استثنائي من دفع الدينار كتأمينات وصرت أستعير الكتب دون الحاجة إلى دفع الدينار الذي كانت والدتي أحوج ما تكون إليه لتمشية أمور الأسرة .

كانت مدينتي العمارة تحفل بالكثير من الأدباء والفنانين الذين واصلوا مسيرتهم الأدبية بعد أن هاجروا إلى العاصمة وقد تعرفت بالخاص والمطلبي وكان أصدر لتوه روايته الرائدة الظائمون وقد عرفني بالشاعر عيسى حسن الياسري فشكلنا ثلاثيا رائعا وما نزال حتى اللحظة من أحسن الأصدقاء وليس الزملاء , كما تعرفت بالدكتور غالب المطلبي وبالخاص محمد شاكرا السبع والشاعر الراحل مبكرا محمد شمسي والمسرحي الرائع الدكتور فاضل سوداني , وكان من متقفي العمارة يومذاك المترجم المبدع الأستاذ الدكتور عبد الواحد محمد الذي كان أصدر كتابه الأول "باتريشا" والفنان شوكت الربيعي والفنان الراحل عبد الرحيم البياتي والروائي والكاتب سلام عبود المقيم الآن في ألمانيا وفالح الحمراي في ألمانيا أيضا والرائع سلام مسافر في موسكو وبهنام وديع أوغسطين مدرس اللغة الإنكليزية الذي أصدر في حينه رواية " بين القصر والصريفة .

كان ذلك بعد أن نجحت إلى الصف الرابع الإعدادي , ولم أدخل دار المعلمين الابتدائية التي فتحت تلك السنة ولم أدخل الفرع العلمي ودخلت الفرع الأدبي , وفي تلك السنة نظم مدرس اللغة العربية مسابقة للقصة القصيرة فاشتركت فيها وكنت الفائز الأول , وقد اشترك في تلك المسابقة زهاء ثلاثين متسابقا من الصفوف الرابعة والخامسة وقد أهداني الأستاذ رواية آلام فيرتر للشاعر غوتهيه.

حاولت أولا أن أكتب الشعر , فكتبت بعضا منه ثم عدلت عن ذلك رغم أن ماكتبته كان جيدا بالنسبة إلى عمري

أذاك , واتجهت إلى كتابة القصة , فكتبت بعض القصص , وصار لي منها مجموعة مناسبة عرضتها على بعض الأصدقاء فلاقت الاستحسان , لكن أين أنشرها وأنا لا أعرف أحدا في بغداد مركز النشر ثم ما الذي يمكن أن أضيفه إلى هذا الركام الهائل من الكتب التي رأيت بعضا منها في المكتبة العامة , قلت في نفسي لذا قررت في لحظة غضب ويأس أن أحرق ما كتبت , وفعلنا صبيت على تلك المجموعة القصصية نصف لتر من النفط الأبيض وأشعلت فيها النار وجلست أرقب ألسنة اللهب تتراقص وهي تأتي على مجموعتي القصصية البكر . شعرت بدموعي تنهمر ولا أدري إن كانت حزنا على ما أحرقته أم بفعل الدخان المتصاعد .

نجحت إلى الصف الخامس الإعدادي , وقبل امتحانات نصف السنة اندلعت المظاهرات في عموم العراق للتنديد بالعدوان الثلاثي على مصر وكان ذلك أواخر عام ١٩٥٦ وشاركت المدارس المتوسطة والثانوية في العمارة بهذه المظاهرات وكنت من بين الذين أوقفوا في أحد مراكز الشرطة في المدينة ثم سفرونا إلى البصرة ومثلنا أمام المجلس العرفي العسكري وكان اسمه كما عرفت لاحقا أحمد صالح العبدوي الذي أصبح حاكما عسكريا عاما بعد ثورة الرابع عشر من تموز ١٩٥٨ الذي قضى بالإفراج عنا , وعدنا إلى بيوتنا , لكننا حين ذهبنا إلى مدارسنا أبلغنا المدير بفصلنا عن الدراسة لما تبقى من السنة .

عدت إلى البيت حزينا وجلست أنتظر متى تنتهي هذه السنة حتى توفرت لي فرصة عمل في مديرية صحة اللواء مع فرقة لرش المبيدات لمكافحة مرض الملاريا , كانت الفرقة مكونة من حوالي عشرين عاملا وكلهم أناس فقراء وكنت الوحيد فيهم الذي يجيد القراءة والكتابة , لذا عينوني رئيسا للعمل , وانطلقنا إلى أرياف منطقة الكحلاء جنوب العمارة فكانت سياحة ممتعة في أهوار العمارة وشاهدت الطبيعة الساحرة وأسراب الطيور البرية المهاجرة القادمة من الصين وروسيا وأوروبا لتتقضي فصل الشتاء في أهوار العمارة والناصرية والبصرة , كما شاهدت قطعان الخنازير البرية وسمعت حكايات الفلاحين ومغامراتهم معها من أجل قتلها والتخلص منها لما تسببه من تلف لمحاصيلهم الزراعية وشاهدت الفلاحين يكدحون صيفا وشتاء في حراثة الأرض بأساليب بدائية ثم السهر عليها وحصادها وتحويلها إلى بيارد عالية كالذهب ثم يقومون بدراساتها وتذريتها حتى يأتي " السركال " وكيل الشيخ الإقطاعي ليضع يده على أغلب المحصول

يوم حين كنا نتناول غداءنا هبت عاصفة قوية فاقتلعت الصريفة من فوق رؤوسنا وبقينا جالسين نأكل ونضحك غير مباليين , وكان ذلك أيام أزمة الكونغو ومقتل الزعيم الوطني باتريس لومومبا .

في الصيف أقيمت لنا دورة تربوية لمدة ثلاثة أشهر بعدها ثبتونا معلمين على الملاك الدائم .

مهنتي في التعليم وحالة اليأس والإحباط لم تلهني عن القراءة , وقد شهدت فترة الستينيات انتعاشا ثقافيا حقيقيا تمثل في كثرة الكتب المترجمة التي كانت تأتي إلى العراق في مجالات القصة والرواية والنقد والدراسات الأدبية والفكرية من دار الآداب ودار العلم للملايين ودار العودة وعوديات وصادر وغيرها , فرحت أقتني كل ما يصدر إضافة إلى ما أحصل عليه من الأصدقاء عن طريق التبادل , فقرأت لأرنست همنغواي وأعجبت أيما إعجاب بروايته الرائعة " الشيخ والبحر " التي كانت صدرت حديثا كما قرأت رواياته " ثلوج كليمنجارو " و " وداع للسلح " و " لمن تفرع الأجراس " كما قرأت لجون شتاينبك الذي لا يقل روعة عن همنغواي . قرأت له " شارع السردين المقلب " و " عناقيد الغضب " كما قرأت " أرض ثمارها من ذهب " لجورج أمادو . وكنت قبلها قرأت آثار الكتاب الروس العظيم تولستوي وديستوفسكي وغوركي وإيليا أهرنبرغ وميخائيل شولوخوف وغيرهم .

واتجهت إلى الترجمة فترجمت رواية حديثة اسمها " فتاة شارع فلامينا " لكاتب أمريكي اسمه ألفريد هايز , لكنني لم أنشرها لعدم تمكني من ذلك وما أزال أحتفظ بالترجمة وكان ذلك عام ١٩٦٩ .

كان لي ولع باللغات فأنا من المتميزين باللغة العربية وخاصة النحو , وقد سبب لي ذلك تقاطعات مع المدرسين لأنني كنت أصحح لهم وكان أحدهم غفر الله له يتمسك بعبارته المشهورة - يجوز الوجهان - عندما لا يريد الاعتراف برأيي . وكنت من المتفوقين باللغة الإنكليزية , وكان مدرس التاريخ في الصف الثاني في متوسطة علي الغربي قد جاء بكتاب عن تاريخ أوروبا باللغة الإنكليزية وأخذ يقرأ لي أمام الطلاب جملة بعد جملة وأنا أقوم بالترجمة , ثم بدأ اتصالي باللغة الفرنسية من خلال اثنين من المعلمين الذين خدما في الجزائر , فكتبت عنهما بعض المفردات وبعض الجمل والعبارات ورحت أحفظها دون أن أعرف اللفظ الصحيح , ثم اشتريت كتابا لتعليم اللغة الفرنسية , وواصلت تعليمي من خلاله حتى إذا نقلت إلى

ولا يترك للفلاح المسكين إلا القليل الذي لا يكفيه لسد رمق عائلته حتى الموسم القادم , وقد كتبت عن ذلك في مجموعتي القصصية الأولى التي صدرت عام ١٩٧٦ "بيت في مواجهة الشمس " في قصص : الوجه الآخر للموت والموت في زمن آخر وليلة هادئة فوق سطح الماء .

استمر العمل والسياحة في أهوار العمارة أكثر من سبعة أشهر وكنت أقتاضي أجرا شهريا قدره خمسة عشر دينارا أي أكثر من راتب أبي الذي أحال نفسه على التقاعد بعد خدمة قدرها أكثر من خمسة وثلاثين عاما وقد فعل ذلك احتجاجا صامتا على فصلي من المدرسة .

وعدت إلى المدرسة بهمة عالية وكلية ثقة بأن أحقق نجاحا متميزا , فكنت أوصل الليل بالنهار بالدراسة الجادة حتى جاءت الامتحانات النهائية فكنت الأول على الصفوف الخامسة بفرعيها العلمي والأدبي وقد كتب اسمي في لوحة الشرف في ثانوية العمارة و تزامنت فرحتي بالنجاح بفرحة أخرى هي ثورة الرابع عشر من تموز المجيدة التي أنهت الحكم الملكي وأقامت الجمهورية. ولكن ماذا بعد ؟ رأيت زملائي الذين هم أدنى مستوى من درجاتي يتقدمون بطلباتهم للدراسة في الكليات في بغداد والقسم الآخر قدم على الدراسة خارج العراق وأنا أنظر إليهم دون أن أستطيع أن أحذو حذوهم لعلمي أن والدي لا يستطيع أن يبعث لي أي مبلغ مهما كان عند قبولي للدراسة في الكلية في بغداد وهو أمر محقق لذا صرفت النظر عن التفكير في هذا الشأن وعملت معلما مستخدما لقاء راتب شهري قدره ثلاثون دينارا فاستأجرت لعائلتي بيتا وتخلصنا من الغرفة التي كنا نسكنها مع مجموعة الغرف التي تسكنها بعض العوائل الفقيرة .

عدت إلى الريف الذي عرفته قبل سنتين , لكنني الآن معلم في مدرسة تتخذ من قصر أحد الشيوخ مكانا لها , كان القصر واسعا ويطلق عليه اسم القصر تجاوزا فإن هو إلا قاعة طويلة عريضة خالية من أي أثاث سوى كرسي ضخم جدا من الخشب يدل على ضخامة الرجل الذي خصص له وهناك مولد كهربائي كبير عاطل عن العمل وقد حاول أحد المعلمين بث الحياة فيه فأفلح فاستمر يعمل لربع ساعة ثم انطفأ لنفاد الوقود .

وكان إلى جانب القصر مضيف شاهق من القصب وأمامه مساحة واسعة مزروعة بالثيل , لكن الحكومة أمرتنا أن نخلي القصر فورا فبنى لنا الفراش صريفة من القصب لسكننا فيما انتقلت المدرسة إلى البناية القديمة , وذات

بغداد التحقت بالمركز الثقافي الفرنسي لعدة دورات – كورسات - واستطعت خلالها أن أقوم بترجمة العديد من الموضوعات لمجلة ألف باء التي كنت أعمل فيها ثم التحقت بكلية اللغات – قسم اللغة الفرنسية , حيث درست اللغة الألمانية لغة ثانية وأنا الآن مترجم عن اللغتين الفرنسية والإنكليزية

كانت فترة الستينيات فترة هادئة وراكدة لعل فائدتها الوحيدة كانت ذلك الانقلاب على القراءة , وفي سنة ١٩٦٩ نقلت للعمل في مديرية التربية في المحافظة مشرفاً على شعبة المناهج والكتب التي أنشئت حديثاً كما أسست في المدينة جمعية للأدباء والفنانين وكنت نائبا للرئيس وكان الرئيس الفخري أحد المسؤولين في المحافظة وقد قدمت الجمعية مسرحية الشريعة ليويسف العاني ولأول مرة جرى بيع التذاكر من شبك خاص بعد أن كانت التذاكر توزع على تلاميذ وطلبة المدارس بالإكراه , وقد سافرنا إلى مدينة الكوت لعرض المسرحية هناك . كما أذكر أنني طلبت من الفنانين التشكيليين إقامة معرض فني لعرض نتاجاتهم ولكن ليس في قاعة مغلقة لا يصلها إلا القليلون بل في الشارع الرئيس في المدينة فعلمت اللوحات على سياج إحدى الحدائق وفرحت وأنا أرى المواطنين رجالاً ونساء وحتى الأطفال يقفون أمام اللوحات المعروضة يتأملونها دون أن يعرفوا شيئاً عنها ربما .

العمارة ضاقت بي وضقت بها فقررت الانتقال إلى بغداد وقدمت طلباً للقبول في الجامعة المستنصرية قسم اللغة الإنكليزية فقبلت وصدر أمر نقلي لكنني تراجعته في اللحظة الأخيرة فسقط حقي في القبول بالجامعة .

في السنة التالية قدمت طلباً للنقل إلى بغداد مجدداً فصدر الأمر بنقلي فقررت المضي في قراري بشكل لا رجعة فيه , وفي أيلول ١٩٧٣ حملت عائلتي مني ومن زوجتي وسبعة أبناء أربعة من البنين وثلاث من البنات في باص خشبي كبير مع كل ما أملك من أثاث بسيط ويممت صوب بغداد المدينة الحلم التي طالما حلمت بها التي استقبلتني كما استقبلت غيري من أبناء الجنوب الذين ضاقت بهم سبل الحياة , فاستأجرت بيتاً في منطقة شعبية أغلب سكانها من أبناء العمارة , وعينوني في مدرسة في مدينة الثورة , وكانت حالتي المعيشية تصل حد الكفاف , فالراتب قليل والعيال كثير وأنا لا أعرف أحداً في الوسط الثقافي , لكنني حصلت على فرصة عمل محرراً في مجلة " مجلتي " وهي مجلة للأطفال تصدر عن وزارة الثقافة والإعلام

ورزقت بابنتي الرابعة , ثم حصلت على فرصة عمل أخرى في أرشيف القصة العراقية في الإذاعة والتلفزيون , وبذلك تحسنت ظروف مالي مع نقلي من مدرستي في مدينة الثورة إلى مدرسة قرب بيتي وبدأت التفكير ببناء بيت يؤويني مع عائلتي سيما بعد أن أخذ صاحب البيت الذي أسكنه يضايقني ويريد زيادة الإيجار المرة تلو الأخرى فادخرت مبلغاً كافياً من المال لشراء قطعة أرض صغيرة في منطقة شعبية واستطعت بتوفيق من الله وقرض من المصرف العقاري ومساعدة بعض الأصدقاء الطبيين أن ابني بيتاً صغيراً انتقلت إليه نهاية عام ١٩٧٧ . في عام ١٩٧٦ أصدرت مجموعتي القصصية الأولى " بيت في مواجهة الشمس " التي لاقت استحساناً من القراء والنقاد وأذكر أن الناقد الراحل علي جواد الطاهر قال لي في حينه : لاتبق في العراق ولم أركن يوماً ما كان يقصد بكلامه وفي تلك السنة سافرت إلى اليونان على حسابي الخاص وركبت الطائرة لأول مرة , زرت المتحف اليوناني الشهير وزرت الأكربول وبعض الجزر اليونانية الجميلة . وفي عام ١٩٧٨ سافرت إلى ألمانيا الديمقراطية بإيفاد من اتحاد الأدباء العراقيين ومع صديقي الروائي عبد الرزاق المطلبلي حيث زرنا مدينة فايمار العريقة وفيها بيت الشاعر العظيم – غوته – الذي تحول إلى متحف والشاعر شيلر . وفي عام ١٩٧٩ سافرت إلى البيت الحرام لأداء فريضة الحج . وفي السنة ذاتها أصدرت مجموعتي القصصية الثانية " المدارات " التي لاقت قبولاً أوفر لدى النقاد أكثر من المجموعة الأولى وأصبحت أسماً مرموقاً في الوسط الثقافي والأدبي .

نهايات عام ١٩٨٠ اندلعت الحرب العنيفة المجنونة بين العراق وإيران . ذات صباح باكر شاهدنا أسراب الطائرات تغطي السماء ثم تمطرنا بالصواريخ والقنابل , وتلك هي المرة الأولى التي نشاهد فيها الطائرات ولم نشاهدها إلا في الأفلام السينمائية عن الحرب العالمية الثانية وشاهدنا أرتال الدبابات تتجه نحو الحدود من منطقة الطيب , وتلك منطقة زرتها عام ١٩٥٧ مع طلاب ثانوية العمارة في سفرة مدرسية . لكننا لم نعبأ بالحرب لأنها كانت بعيدة عنا , ولم يصلنا أذاها بعد , وفي آذار ١٩٨١ أرسلوا الأدباء وأنا واحد منهم إلى الخطوط الأمامية للجبهة . ووزعونا على قواطع العمليات لنقضي خمسة عشر يوماً في معاشة للضباط والجنود . وكادت أموت في إحدى المرات إذ سقطت قذيفة هاون وبقيت أنظر إليها تنتشظى

وتلمع تحت أشعة الشمس مثل ذهب مذاب , هكذا كنت أقول في نفسي حين شعرت بأحدهم يسحبني بعنف إلى داخل الخندق وسمعته مذهولا يصرخ بي قائلاً ماذا تفعل ؟ تريد أن تموت ؟ وبالفعل اكتشفت أن جميع الجنود لجأوا إلى المواضيع إلا أنا بقيت أنظر إلى القذيفة تنتشظى وأنا مسرور بهذا المنظر الذي لم أره من قبل !

وقد حاول أحد الضباط المجندين وهو طبيب الوحدة التي أتعايش معهم أن يمتازح معي فقال : أنتم الصحفيون لا تحسنون شيئاً حتى الدفاع عن أنفسكم وأنا أتحداك أن تصوب بهذه البندقية إلى علبة السكائر هذه التي سأضعها على تلك التلة الصغيرة , أنا لم يسبق لي أن استعملت هذه البندقية أو غيرها طيلة حياتي , ولم أكن أدبت الخدمة العسكرية لأن خريج الدراسة الإعدادية حينها يعفى من أدائها بمجرد تخرجه , ومع ذلك قبلت التحدي وأخذت وضع الرمي وصوبت جيداً وضغطت على الزناد فانطلقت الرصاصة وأصابت علبة السكائر بالصميم ولم يجد ذلك الضابط الدكتور إلا أن يحتج ويطلبني بإعادة المحاولة فكررت ما قمت به في المحاولة الأولى لتستقر الرصاصة في الهدف , فاستشاط الضابط الدكتور غضباً وطلبني بإعادة المحاولة ففعلت وأصبت الهدف للمرة الثالثة فأسقط في يد الضابط الدكتور ودارت الدائرة عليه فطلب منه أمر الوحدة أن يريهم مهارته في التهديد فوافق مضطراً ووضعوا له علبة سكائر جديدة وطلبوا منه التهديد نحوها وما إن فعل حتى سمعنا صياحاً من وراء التلة يطلب التوقف عن إطلاق النار فالضابط الدكتور لم يخطيء علبة السكائر حسب بل أخطأ التلة أيضاً فعبرت الرصاصة إلى ما وراءها وكادت تصيب الجنود هناك بأذى .

في عام ١٩٨٢ قمت بزيارة خاصة إلى أوروبا على حسابي الخاص أيضاً وكان معي الشاعر عيسى حسن الياصري فزرنا روما ثم ذهبنا إلى بلغاريا ثم إلى هنغاريا واستغرقت رحلتنا شهراً وقد زرنا المعالم الأثرية في روما ثم زرنا الفاتيكان وكنيسة القديس بطرس ثم عدنا إلى بغداد .

بدأت الحرب الكريهة تقترب منا , وبدأنا نشاهد التوابيت الملفوفة بالأعلام العراقية تجوب الشوارع بحثاً عن أهالي الشهداء , وذات ظهيرة من شهر حزيران عام ١٩٨٦ رن جرس التلفون ففاجأني صوت خشن يطلب مني بلهجة يحاول من خلالها أن يظهر قدراً من الأدب وهو يطلب مني أن أحضر إلى مركز شرطة الشعب , سقط قلبي بين قدمي وصرخت الأم وخمشت وجهها وصرخت البنات ,

فماذا يعني أن يطلب حضوري إلى مركز الشرطة . كنا في رمضان ذات أحد وكان ابني (زيدون) خريج الجامعة قد ودعنا والتحق بوحدة ليلة الخميس , أي قبل يومين فقط , وصلت مركز الشرطة , دخلت غرفة الضابط فقال لي بضع كلمات ثم أعطاني بعض ما خلف الشهيد : قرأنا صغيراً وساعته اليدوية وأحد عشر ديناراً وبعض القطع المعدنية وطلب مني التوقيع , ثم نادى أحد أفراد الشرطة الذي سلمني الجثمان ملفوفاً بالعلم العراقي فحملته بسيارة أجرة وانطلقت به إلى البيت ومعني ابني الصغير .

تجمع الأصدقاء والجيران حول الجثمان وتصادف ذلك مع وصول ابنتي الكبرى مدرسة الفيزياء في إحدى المدارس المتوسطة في الشعب ولما شاهدت الناس المتجمعين عند الباب والسيارة التي تحمل النعش الملفوف بالعلم , لم تفعل شيئاً , لم تصرخ ولم تبك , دخلت البيت بصمت وقد حاولت بعض النسوة حملها علي البكاء دون فائدة .

بعد أسابيع قليلة بدأت تشكو من ارتفاع درجة الحرارة , أخذتها إلى أكثر من طبيب فكانوا يكتفون بإعطائها بعض العقاقير الخافضة للحرارة ولكن دون جدوى وأشار علي أحد الأطباء أن أجري لها تحليلات للدم ففعلت وأخذت النتيجة من المختبر إلى الطبيب ورأيته يفتح عينيه على سعتهما مما أزعجني , إنها مصابة بابيضاض الدم الحاد " لوكيميا " . أدخلناها مستشفى ابن البيطار فلم يجد معها العلاج شيئاً , وفي الذكرى الأولى لاستشهاد أخيها انتقلت إلى رحمة ربها راضية مرضية , وكان ذلك عام ١٩٨٧ . كنت قدمت طلباً لإحالتني على التقاعد بعد استشهاد ابني وتفرغت للكتابة , عملت في مجلة ألف باء رئيساً للقسم الثقافي إضافة لعملي في المؤسسة العامة للإذاعة والتلفزيون , وكنت أصدرت رواية " ربيع في صيف ساخن " عام ١٩٨٢ ورواية " رجل في ذاكرة الرجال " عام ١٩٨٤ ومجموعة قصصية بعنوان " النجوم لا ترحل بعيداً " عام ١٩٨٧ ومجموعة قصصية بعنوان " مرايا متقابلة " عام ١٩٩٣ وقد فازت بجائزة وزارة الثقافة والإعلام عام ١٩٩٤ .

في عام ١٩٩٦ ذهبت إلى الأردن وفي عام ١٩٩٩ عملت محرراً في المجلة الثقافية الصادرة عن الجامعة الأردنية , وبقيت في هذا العمل حتى عام ٢٠٠٥ أصدرت خلالها مجموعتي القصصية " قصص من فضاء " عن دار الشؤون الثقافية في بغداد عام ٢٠٠٠ وروايتي " زائنة الوجد " عام ٢٠٠٤ عن المؤسسة العربية للدراسات والنشر في

, التي تركتني وحيدا ورحلت بشكل سريع حزنا وكمدا على اغتيال ولدنا " أحمد " خريج معهد الفنون الجميلة - قسم السينما وذاكرتي التي ألجأ إليها عندما أريد أن أتذكر بعض الشخصيات أو الحوادث المهمة التي عشناها معا وقد رافقتني في إحدى سفراتي إلى عمان وبقي معي سبعة أشهر وحين عاد سجن لمدة شهرين لأنه تخلف عن خدمة الاحتياط التي فرضت آنذاك لمدة شهرين وقد راح ضحية عمل إرهابي في اليوم الأول من عام ٢٠٠٨ فقضى شهيدا سعيدا تاركا وراءه ولديه الصغيرين برعاية الله سبحانه وتعالى ورعايتي .

وها أنا ذا اليوم أعيش بين جدران مكتبتي أترجم عن اللغتين الفرنسية والإنكليزية وأقرأ ما فاتني قراءته وأعيد قراءة ما قرأته وأنصفح مواقع الإنترنت وأداعب الأحفاد الصغار وأستغفر ربي وأنتظر حسن الخاتمة ...

بغداد المحروسة
في ١١-٦-٢٠١١

عمان , كما أصدرت طبعة ثانية لمجموعتي القصصية " قفص من فضاء " عن المؤسسة نفسها عام ٢٠٠٦ وفي عام ٢٠١٣ أصدرت " بيضة كولومبوس " وهي مجموعة قصصية من أدب أمريكا اللاتينية ترجمتها عن اللغة الإنكليزية

وقد أصدرت سلسلة من الموسوعات عن الدار الأهلية في عمان هي " موسوعة تاريخ العرب , بمجلدين عام ٢٠٠٤ , وموسوعة عشائر العراق , بمجلدين عام ٢٠٠٣ والشعراء العرب في القرن العشرين عام ٢٠٠٥ إضافة إلى موسوعة شعراء العصر الجاهلي وموسوعة شعراء صدر الإسلام والعصر الأموي وموسوعة شعراء العصر العباسي بمجلدين عن دار أسامة في عمان عام ٢٠٠١ كما صدرت طبعة ثانية لرواية " زانية الوجد " عام ٢٠٠٤ عن دار الشؤون الثقافية في بغداد

في آذار ٢٠٠٣ شنت دول التحالف بقيادة الولايات المتحدة الأمريكية الحرب على العراق , كان ذلك بعد منتصف ليلة الخميس , في الصباح ذهبت إلى الجامعة وودعت الأصدقاء فاستغرب الجميع ذلك وقالوا لي : الناس تهرب من بغداد وأنت تذهب إليها , فقلت لهم : ذلك أفضل , فأنا أموت في بلدي وبين أهلي خير لي من أن أظل هنا تنتابني الهواجس المزعجة فأموت أو أصاب بالجنون .

كنت خلال السنوات الست التي قضيتها في عمان متعلقا بالعراق كما يتعلق الطفل بأمه , فرفضت فكرة طلب اللجوء الإنساني من أساسها وقلت للجميع أنا لم أتخذ عمان ممرا ولا مستقرا فلي وراء الحدود وطن وأولاد وإخوان وأصدقاء ومعارف لا يمكن التنازل عنهم بأي حال من الأحوال , فحوربت من بعض الجهات المتنفذة من أبناء وطني الذين تحولوا في الغربة شرطة سرية تضطهد من لا يتفق معها .

وصلت إلى بغداد وكان كل شيء طبيعيا وكنت أتصور الأمور غير ذلك . عشت وقائع ما جرى لبغداد أولا بأول وشهدت لحظات سقوط النظام من خلال شاشة التلفزيون الذي كنا نشغله على المولدة الكهربائية .

عدت إلى عمان بعد شهر وزاوت عملي كالمعتاد حتى بداية عام ٢٠٠٦ حيث قررت العودة إلى بغداد بشكل نهائي فقد بدأت صحتي تميل لغير صالح بقائي غريبا عن الأهل فأنا بحاجة إلى الرعاية المناسبة إذ لم أعد قادرا على إعداد وجبات طعامي أو غسل ملابسني بنفسني فعدت .

ذهبت إلى الحج للمرة الثانية وكان ذلك بصحبة زوجتي





التجربة .. سنوات الاحتراق

زيد الشهيد

تجربة الكاتب احتراقاتُ أعوامه يخطّها على قرطاس يعرضه للقراءة .. هي تأجيح خزينه القرائي مع جنون موهبته وتعرّيبها .. هي الشجاعة التي يمتلكها ويسكبها خلقاً كي يقف عندها الرائي ليتحاور معها ويخرج بحصيلة مجموعة مدلولات بهيئة حكم .

التجربة بوح وإفضاء يستدرج فيها الكاتب ذاته لتقول ما خزنته وضمّرتة وحسبته من باب الأسرار . لذلك حين تسعى لمعرفة الكاتب توجه إلى بوحه (فعله الكتابي) الذي هو إفضاؤه مُغلف بالسنة الآخرين (أبطاله في القص والرواية والشعر) .. الكاتب هو الشخص الوحيد الذي لا يمتلك أسراراً . هو مَنْ يتلصص على أسرار الآخرين باحثاً بباصرته عن كل ما هو غريب وغامض منها كي يحيلها صوراً وحكايات تدق أبواب ذائقة القراء ليمتّعهم أولاً وليترك في دهاليز ذكرياتهم شيفراتٍ للتذكر ثانياً . التذكر الذي بمثابة ذكرى . الذكرى التي بمثابة تاريخ .. التاريخ ضرورة في الكتابات الإبداعية . فالأعمال مهما كبرت وتضخمت تبقى ناقصة إن لم يُستدعى لها التاريخ .

نزلت فيه .. كانت (ذيبين) القرية اليمنية الغائصة بين مجموعة جبال وأناس ينظرون بعين الفضول لكل من يدنو منهم أو يتلمس بأقدام فضوله حياتهم ، فَخَلَقَتْ مجموعة (إتش ليبة دِش ICH LIEBE DICH) القصصية تحكي حياة تمور بأسطورة وخرافات وإرث تاريخي كبير يمتد إلى ما قبل الإسلام وبعده .. ثم كان للمكان سطوته على الذاكرة والعين الباصرة عندما انتقلت إلى ليبيا لأصرف فيها ستة أعوام ويأتي كتاب (الرؤى والأمكنة .. نصوص مستلة من ذاكرة المكان) وقد جمع قسمين : كان الأول لأماكن في طرابلس العاصمة والقسم الثاني للصحراء الليبية بواحاتها المأهولة بالسكان المتحضرين والذين ظلوا يعتزون بإرثهم الذي يروونه ثميناً ومهما ويقومون له المناسبات السنوية ليستمر تواصل الأجيال مع تاريخها المتجذر بالنضال والتشبث بالأرض .

ولأن للصحراء إرثها وأسطورتها ، ولأنني عينت مدرساً في عمق الصحراء الليبية (واحة زلة) وهي بيئة شبيهة ببيئة الصحراء العراقية التي تتاخم مدينتي السماوة فقد تواصل عمل الكتابي لتجربة الصحراء وجمعت ما كتبته من قصص صحراء السماوة مع قصص الصحراء الليبية لتظهر في مجموعة (فم الصحراء الناده) ... وبموازاة كتابة التجربة الليبية أنجزت مجموعة (فضاءات التيه) التي جمعت ست قصص طويلة .

وكان لاستخدام النت والتفاعل والتواصل عبر المسنجر فعل تدويني فرض هذا المسنجر تأثيره على التجربة ووجدتني غب زمن أجمع قصصاً ضمتها مجموعة (سحر المسنجر) كان فيها الأثير هو الوسيط الجامع بين حيوات تتحاور عن بعد وإن كانت تعيش اللحظة .

ومع تجربة الموت المتجسد يومياً على قارعة طريق الوطن عبر المفخخات والكراهية الإنسانية التي تصل حد الوحشية ، بل وتتجاوزها أصدرت مجموعة (نساء تراب) القصصية تحكي معاناة المرأة العراقية وهي تبصر بعينيها زوجاً يقتل ، وابناً تقطع أوصاله بكل تشفي ، وأخاً تخترق صدره مئات الرصاصات ، وطفلاً يُشوى ويقدم على طبق رز مطبوخ وعشرات من الحوادث التي تجاوزت الكوابيس إلى الرعب اليومي الذي لا ينتهي .

الرواية .. جزيرة الكتابة الصعبة
ما من شك أن الخطاب الروائي هو من أصعب وأعقد الكتابات الإبداعية ، وأن الرواية جزيرة نائية لا يدركها إلا من أعد زورق المغامرة وجمع عدة مواجهة الاحتمالات

من هذه الرؤية تنطلق أبجدية تجربتي .
لقد صممت منذ أول يوم أمسكت القلم لأكتب خطاباتي الثقافية بأجناسها المتعددة على جعل خطابي يؤرخ لمرحلة ما .. تفاعل وتلظى وطبخ ثم أنجز ليكون وجبة قرائية لمتلق سيقف كثيراً ليتذوق ويلوك ويمضغ ويبتلع وتتنافذ عناصر الخطاب مع ذائقته خروجاً لحصيلة أن ما تناوله قرائياً قد أحدث تأثيراً . خطاب كتب فأرخ ، صور فحفر الصورة على صوان الذاكرة .

في أول عمل سردي قصصي أرخت الريف العراقي على لسان فتية يعيشون التفاصيل اليومية مُحَمَّلِينَ بفضول الاكتشاف فجاءت (مدينة الحجر) عام ١٩٩٣ التي أعقبتها بقصص قصيرة جداً تناولت فيها تجربة الكتابة عن الصحراء ، ثم أقدمت ونحن في خضم الحصار الرهيب والمهول على أرخنة معاناة المرأة والطفل في حياة يومية قاسية ومرعبة فجاءت (حكايات عن الغرف المعلقة) القصصية ؛ ومع هذه المعاناة طفقت أبحث شعراً عما جرى للعائلة العراقية من جور حصاري ظالم فتقدمت مجموعتي الشعرية (أمي والسرراويل) لتصوّر بلا رتوش ولا موارد تفاصيل جزئيات المعاناة الأسرية التي صدمت الكثيرين في مطالعتها ؛ ونقلتني تلك المعاناة إلى حقل السرد الروائي فجاءت رواية (سبت يا ثلاثاء) لتؤرخ حصاراً مقيتاً أنهك الرجل أباً فأذله ، وأرهق المرأة أمّاً فرماها مصابة بالسل جراء سهام الجوع من أجل إشباع صغارها فتلفت المرض اللعين صاغرة تفضل التضحية بنفسها على الأضرار بصغارها .. كتبت سبت يا ثلاثاء وهي تحمل إدانة لنظام قاد البلد إلى أتون الأسى والضياع والتشرذم وأوصل الفرد العراقي إلى خسارة الكثير من قيمه وجعل هذا الفرد يندب حظاً لم يأت له يوماً بشمعة تنير درب عتمته وتضلل من آلامه وسط صمت أممي ولا مبالاة إنسانية . ولم تر الرواية النور إلا بعد سقوط النظام .

المكان وسطوته

لما كان للمكان سطوته على الكتاب ولما كان الكاتب يتأثر كثيراً بالمكان فقد حملتني أعوام السفر إلى اليمن لأكون وسط فضاء اجتماعي مفتوح يثير بمجساته فضول أي كاتب . فضاء أطلعني على سير حياة ذاتية لأناس يحملون ذكريات مليئة بما يجعل الكاتب يعثر على كنوز . فكانت الأساطير والحكايات المتناثرة لمساتها على المكان الذي

والمفاجآت وحمل معه خارطة مُتقنة وبوصلة دقيقة الاتجاهات .

دخلت ميدان السرد الروائي كتجربة أولى في رواية (سبت يا ثلاثاء) على اعتبار إنها خطاب تحاوري بين متلق واسع الثقافة وعميق الرؤية ونتاج توخي الإبداع المميز ليحسن التحاور عبر شيفرات عديدة مبنوثة على امتداد جسد الخطاب وصولاً إلى معان يجدها بحكم ثقافته وباع معرفته مدلولات تستحق المجاهرة بها .. ولأنها كذلك أقدمت على نشر روايتي الثانية (فراسخ لأهات تنتظر (مؤرخة لزمن عانى فيه ثلاثة من المثقفين ناقد ورسام وشاعر من سلطة تهجس من كل خطوة يخطونها وعمل يقدمونه ؛ فجاءت الأحداث بغير ما يتمنون ووجدوا أنفسهم يُقادون بأقدار لم يحسبوها . وكانوا على انتظار من أهات تمتد لفراسخ وصولاً إلى مرفأ الخلاص .

ويوم قدمت روايتي الثالثة (أفراس الأعوام) لمسابقة دار الشؤون الثقافية للعام ٢٠١١ حازت على الجائزة الأولى ونزلت إلى القراء تورخ حقبة نصف قرن من تاريخ العراق من خلال مدينة السماوة التي جاءت مجتمعاً مصغراً لوطن جرت على أديمه أحداث وفواجع ، مآسي ومرارات ، مكر ودهاءات ، حب وافتراقات .

ونزلت إلى الأسواق العام ٢٠١٣ روايتي (اسم العربية أو الرجل الذي تحاور مع النار) لتورخ للربيع العربي الذي كان حلماً وردياً فاستحال بفعل فرسان الظلام إلى اقتتال وتردي وتشردم . رواية تتبعت فيها الناثر الأول في تاريخنا المعاصر محمد البوعزيزي الذي كانت ثورته صرخة بلا أيولوجية تملأ الكتب ولا شعارات تضج بها الفضاءات .

وها أنا اليوم احتفظ برواية (سجين في بغداد) تحكي حقبة العهد المباد وحال مغترب عاد للوطن ليزج في السجن

لحين استسلام أخيه الهارب وما يؤول إليه سجنه بالفرار ليتخذ من المتحف الوطني بعدما عبر السياج واختفى في قاعاته أياماً للسياحة ، ثم مواجهة اللصوص الذين اقتحموه بدخول المحتل لبغداد وسرقوا كنوزه وسط صرخاته ورجاءاته في أن لا يمساوا أرثا هو هويتهم وهوية آبائهم وأجدادهم ، ولكن دون جدوى .

وقد انتهيت قبل أيام من كتابة رواية لم أضع لها عنواناً لحد الآن .. سترى النور مع أختها في الأشهر القليلة القادمة .

القراءات النقدية والترجمة
منحتني تجربة قراءة ومتابعة الروايات والكتابات القرائية عنها إلى إصدار كتاب (من الأدب الروائي .. دراسة وتحليل) عن دار الشؤون الثقافية وعلمت ممن يشرفون على معارض دار الشؤون أنه من الكتب المرغوبة والتي تنفذ مع كل معرض يقام لما له من أهمية على مستوى التحليل النصي .. واليوم انتظر كتابي الثاني في هذا المجال والذي يحمل عنوان (مملكة الإبداع .. طواف على خميلة الأدب) سيصدر هذا العام عن المؤسسة العربية للدراسات والنشر في بيروت . ولي في هذا المجال مسودات مهيأة للنشر عن (أدب المرأة) ، و(قراءات في الشعر والقصة) ، و (أدباء البصرة .. إبداع ثر) .

وفي حقل الترجمة اصدرت مسرحية (طريق ضيق باتجاه الشمال العميق NARROW WAY TO THE DEEP NORTH) للكاتب الانكليزي أدورد بوند ، ورواية (الجواز THE PASSPORT) للروائية الألمانية هيرتا مولر الحائزة على جائزة نوبل لعام ٢٠٠٩ .. ومنهمك هذه الأيام في ترجمة رواية (خاتم الأمير العبد THE RING OF THE SLAVE PRINCE) للكاتب الدنماركي بيارن رويتر .



الإثراء الدلالي في الخطاب المسرحي بين مدونة المكتوب و فضاء العرض

د. حسين الانصاري



خلاصة :-

تعتبر الرسالة الحقيقية للمسرح هي تلك التي تتكون في فضاء المسرح حيث ان الخطاب المسرحي يتجسد من خلال عملية المسرحية للنصوص المتعددة التي يحتويها هذا الفن وليس النص المكتوب فقط الذي غالبا ما يعتمد الصيغة اللغوية في التعبير كونه يتضمن الأجزاء الصوتية والأسلوبية التي تعمل في سياق البنية السردية، بل انه هنا يتحول إلى جزء من البنية التكوينية للفضاء الدرامي ، باعتبار ان المكتوب هو رموزا بصرية تظل بحاجة إلى تجسيد صوتي او حركي عبر تفعيل العلامات المخزنة بداخلها ، وتتميز العلامات المسرحية بقدراتها للتحويل والانتقال من مظهر لآخر ومن حالة لأخرى بل هي تستطيع ان تبعث الحياة في أتون تلك الأجزاء الجامدة والمتواجدة في فضاء العرض كما لها قدرة التوالد والانشطار الدلالي وهو ما أطلقنا عليه في دراستنا هذه الإثراء الدلالي للخطاب المسرحي ، فالعبارات والكلمات والحروف المدونة تأخذ معاني مختلفة حين توضع في معالجات إخراجية متنوعة ، الأمر الذي من شأنه إن يغير من وظيفتها بل يعدل أو يبدل من دلالتها الأولى نتيجة التغير الذي يطرأ في كيفية استخدامها لفظا وحركة وعلاقات بما ينسجم مع فلسفة وأسلوبية الخطاب الجديد .

إن ما يميز العرض المسرحي هو طبيعته التركيبية والتحويلية والتزامنية للنصوص الفاعلة فيه تلك التي تتبلور في هيئات سمعصرية وحركية ضمن انساق هارمونية داخل بنية العرض التي تكون بالتالي الخطاب المسرحي الذي يتكامل وجوده بتألف دور المتلقي الذي سيقوم بدوره في المشاركة الفاعلة تبعا لكفاءته في التلقي ليقوم بتفكيك الشفرات المبنوثة وإعادة



مسرح الصورة

ما طبقه بعض المخرجين المعروفين في مقدمتهم الروسي الشهير ستانيسلافسكي والمخرج والمنظر الألماني برتولد برخت وغيرهما والتي كانت تقوم على مبدأ الانسجام والتكامل والتوازن بين عناصر العرض المسرحي المتمثلة بالنص الأدبي والرؤية الإخراجية وطريقة الأداء والعلاقة مع الجمهور . لكن تجارب

المسرح الحديث غيرت أسس العلاقة بين أطراف الإنتاج المسرحي وقلبت المعادلة رأساً على عقب ، حيث انهم قللوا من شأن النص المكتوب ولم يمنحوه ذلك القدر من الاهتمام كما كان سائداً من قبل بوصفه مادة العرض الأساسية والقاعدة التي يبنى عليها هيكل العرض ، وانحرفت توجهات المخرجين المحدثين الى هيمنة الجانب البصري ومغادرة الجانب الأدبي وهناك أسماء بارزة قادت هذا التوجه في المسرح العالمي أمثال المخرج انتونين ارتو الذي حاول عبر تجاربه في مسرح القسوة ان يجعل فن التمثيل في أولويات العرض على

حساب النص الأدبي وتجاوز التحليلات النفسية الداخلية ، كما انه ينظر الى الأشياء المادية او الجماعات التي تقوم بدور رئيسي في هذا المجال ، وان يسهم المشاهدون في صياغة العرض المسرحي كما كان ذلك سائداً لدى الشعوب البدائية في الطقوس والشعائر الدينية ، وان مفهوم اللغة في العرض المسرحي لا يقتصر على مفردات النص المكتوب بل تتجاوزه الى الصراخ ، الإيماءة ، الحركة ، الضوضاء ، الاصوات البشرية وما الى ذلك . ان ارتو قلص دور النص الأدبي المكتوب وأصر على انه مضاد لعمل المسرح الثقافي والحقيقي وسائر هذا التوجه ايضا من قبله اندريه انطوان وصولاً الى غروتوفسكي



برخت

تركيبها منتجا قراءته الخاصة وتأويله الجديد وبذلك تكتسب العلامات المسرحية دلالات ومعاني جديدة تزيد من ثرائها في بنية الخطاب المسرحي .

استهلال

لقد اهتمت الدراسات الأدبية الحديثة بموضوع الخطاب المسرحي وكيفية تحقيقه وأساليب تحوله من النص المكتوب إلى التركيب السمعيصري على الخشبة كعرض يكتمل من خلال علاقته بالمتلقي وفقاً للمتغيرات المستمرة في الوضع المعرفي الذي ينعكس على طبيعة المجتمعات واهتماماتها بشكل عام . فقد قطعت المعرفة البشرية عبر تطورها مراحل عديدة وصولاً إلى عصر الحداثة الذي بدأ مترامناً مع المرحلة التنويرية في القرن الثامن عشر تلك التي انطلقت من أوروبا على اثر النقلة الصناعية الكبرى ، ثم حدث تحول جديد على اثر الحربين العالميتين وما نتج عنها من تأثيرات و تنافس تقني هائل نقل العالم إلى

ما يسمى بمرحلة ما بعد الحداثة أو ما بعد الصناعي والتي تتحدد منذ فترة خمسينيات القرن العشرين وتواصلت مع مستجدات الألفية الثالثة وما جاءت به من معطيات عصر المعلوماتية والمعرفة حيث الاستخدام الأوسع لأنظمة الحاسوب وبنوك المعلومات والقدرات التخزينية والأقراص المدمجة والاتصال عن بعد عبر الأقمار الفضائية ، كل هذه التحولات كان لها الأثر الكبير والمباشر على إشكال الوعي والمعرفة ووسائلها وطرق استخدامها وتداولها والتكيف مع تغير أنظمتها وقيمتها . ومثلما شهدت الوسائل الاتصالية اختلافاً وتطوراً كان نصيب المسرح أيضاً فقد تأثر

خطابه شكلاً ومضموناً نتيجة التنافس القائم بين النظريات والمذاهب والتيارات ، أي بين القديم والجديد وهو أمر بديهي للبحث عن طرق تعبير جديدة تتسجم مع الفقرة التقنية ووسائلها المتاحة لتقديم رؤية متجددة للواقع .

لقد ظهرت عديد التجارب الحديثة في المسرح والتي اندرجت تحت تسمية المسرح التجريبي او الطليعي او البديل وغيرها من المسميات التي تتفق مع سمات وتوجهات تيار ما بعد الحداثة الذي اتسم بتغيرات في القواعد الفنية الأساسية التي تم تقنينها في نظريات المسرح السابقة كما هي عند كتاب المسرح الكلاسيكي القديم والكلاسيكية الجديدة أيضاً أمثال راسين وكورنييه وبومارشيه وكذلك



انتونين ارثو

وادعو بموت المؤلف كما ذهب الى ذلك الناقد (رولان بارت) واصبحت دعوته اعلانا لاعادة الاعتبار لدور المتلقي حيث اشار الى ان دلالة النص لاتنبع من منتجه بل من خلال علاقته بالمتلقي ويرى في المسرح المعاصر جهازا يرسل عديد الرسائل المكثفة موجهة الى المتلقي ، انه لايعرض قصصا او قضايا ولا يقدم افكارا او مذاهب بل يعرض علينا اللغة نفسها وهي تتبدل وتتشكل وتتطور وتتفاعل وتلك هي المسرحانية . وتعتبر

الناقدة الفرنسية (أن اوبر سفيلد) في كتابها قراءة المسرح ان هذا الفن هو مجموعة عمليات تتكشف فيها اللغة عبر تناقضاتها الذاتية . ورغم هذه الاراء التي تقف ضد الجانب الادبي في النص الدرامي وتذهب باتجاه المسرحي الا ان هناك اراء اخرى معاكسة تماما فهي ترى في النص الادبي مصدرا لقراءة العرض من قبل الاطراف الاخرى في العملية الاتصالية وهذا مايقوله المخرج الفرنسي (روجيه بلانشون) الذي اخرج بعضا من مسرحيات شكبير ووصفها بأن نصوصها تمنحه الطاقة لمزيد من البوح والتعبير عبر طريقة بناء

الشخصيات والحوارات الرصينة والعميقة التي عالجت موضوعات انسانية واجتماعية كبرى ، وتتفق المخرجة (اريان مينوشكين) في هذا التوجه فتشير الى دور شكسبير الكبير في مسرحيته ريتشارد الثاني التي اخرجتها بأنه استطاع فيها ان يجسد دراما طبيعية وتاريخية وسياسية بعيدا عن قيود الواقعية السيكلوجية ، ففي مسرحياته هناك شكلا من التعبير المسرحي بكل معنى الكلمة ، وشكلا شديد الخصوصية ، وفي المسرح الفرنسي ايضا نجد ان المخرج



جامن راسين

الذي دعا الى الغاء مكملات العرض وركز جل اهتمامه على تفجير قدرات الممثل عبر مختبره الذي اطلق عليه المسرح الفقير في بولندا ، وكذلك فعل المخرج الانكليزي بيتر بروك الذي نظر للمسرح على انه مساحة فارغة يتوجب املاؤها ولكن لم يهتم بالكلمة ودورها مثل اهتمامه بالحركة والفضاء ، كذلك الحال عند المخرجين الامريكان روبرت ويلسون وريتشارد فورمان وبيرد هوفمان ولي برور وتجاربهم في ما يسمى المارينكا او مسرح الصورة التي اعتمدت الجانب البصري متجاوزة البناء في المسرح التقليدي الذي يقوم على حكاية وتسلسل منطقي للحدث وشخصيات وبناء لغوي مما يوفره النص الادبي بين طياته ، ان اصحاب تيار ما بعد الحداثة لايؤمنون بوحدة النص ولا الانسجام بين اجزائه ووحداته اللغوية منها او الصوتية . وكذلك الحال مع الممثل اذ صار ينظر له لا بأعتباره العنصر الرئيسي في الاداء الذي تتمركز حوله الدراما ، بل على اساس انه اداة من ادوات التشكيل الحركي للعرض الذي اصبحت تتحكم به السينوغرافيا بل تهيمن على تكوينه

العام ، واقتصرت مهمة الممثل بمساهمته في اشغال جانب من اللوحة المسرحية او ملء الصورة البصرية داخل الاطار المسرحي . لقد ظن اصحاب مسرح مابعد الحداثة ان النص الدرامي لم يعد قادرا على ضمان مسرحانية الخشبة وتولى المخرج المسرحي زمام الامور ليحسم الاشكالية ويقود العمل المسرحي برمته وهنا اصبحت الاعمال تعزى للمخرجين بشكل اساس فقد اصبحت الرؤية الاخراجية هي التي يتحدد وفقها قيمة المنجز المسرحي ، واصبح النص المسرحي رهينا لسلطة المخرج بل هو الذي يعيد كتابته او يقوم بأعداده كسيناريو يتماشى مع نظرته التجريبية او

ربما ينجز بشكل جماعي اثناء التمارين ويكون النص الاصلي هو مجرد مرجع او مصدر تستلهم منه الصيغ والافكار الجديدة . ومع هذا التوجه كان لابد ان يكون المتلقي حاضرا في وبفاعلية اخرى تقابل دور اطراف الارسل ليتكامل الخطاب وتضفي عليه القيمة الحقيقية بأعتبار ان المتلقي هو من ينتهي لديه العمل المسرحي وهو الذي يعيد قراءته وفق مستويات التلقي المختلفة وفي هذا الصدد ذهب نقاد ما بعد الحداثة الى ابعد من ذلك



المسرح العالمي

(روجيه بلان) يولي النص المكتوب اهمية واضحة في عمله حيث يرى ان النص ذاته قادر على طرح معان وحالات عديدة للشخصيات في كل مرة يتم التعامل معه ، وحتى بعض الاتجاهات النقدية مثل التفكيكية التي تلت البنوية فهمت على انها

تعمل على تهديم النص في حين انها دعت الى امكانية قراءة النص بطرق متناقضة .

امام هذه الاراء المختلفة حول جنس المسرح ، وهل يتحكم فيه الجانب الادبي في مجال الكلمة ام الجانب المسرحي في اطار الفضاء الدرامي البصري ، اذن لابد من اعادة النظر في هذه الاتشكالية القائمة واثارة الاسئلة حول اهمية النص المكتوب ام المعروف ؟ وايهما الاقدر على تحقيق الاثر الدلالي في بنية الخطاب المسرحي ؟ وهل يتم ذلك عبر ما يطرأ على النص الادبي من معالجات وتحويل وانزياح وتكييف خلال مرحلة الكتابة المشهدية ؟ ام انه يظل محتقظا بقدرته على التوليد الدلالي عبر تنوع القراءات واختلاف التأويلات ؟ ان هذا مادفعنا للبحث ومحاولة الاجابة عن هذه الاسئلة التي تتطلب فهما عميقا لبنية النص المكتوب وخصوصية الخطاب المسرحي بتعددية نصوصه وكيفية اشتغالها وتحولها من مستوى الى اخر عبر مصادر الارسال المتنوعة وصولا الى متلقيه .

مدونة النص

عبر تأريخ المسرح كان النص المكتوب يشكل المادة الاساسية لهذا الفن ، وظل اسم المؤلف مقترنا به لعصور طويلة الى ان تغير الحال واصبح النص المكتوب لا يشكل الا جزءا من مكونات العمل المسرحي ، ان النص هو رسالة مكتوبة تتألف من مجموعة رموز واعراف وعلى اساسها يتكون الاطار المسرحي ، وفق هذا يكون النص هو المادة الاولى التي في ضوئها يتم تشكيل العلاقات والبنى التكوينية للفضاء الدرامي ، وانطلاقا من مقولة في البدء كانت الكلمة وبما تحمله من رموز لمفهوم الكلام الملفوظ المتضمن اللغة كخطاب للتواصل المتبادل بين البشر ، وهذا هو الفرق مع النص المكتوب الذي يعتبر رموزا بصرية تظل بحاجة الى تجسيد صوتي في المسرح والا لظل النص محصورا في اطار الادبي المقروء .

وحين يخضع الحوار المكتوب الى التجسيد الصوتي تطرا عليه تغيرات في طريقة اللفظ والسرعة والنبر والتنغيم الى جانب الاحساس والتلوين والقوة الشعورية التي يتمتع بها المؤدي كي يوائم اللفظ مع الحالة والموقف والقصد الذي تسعى اليه الشخصية المسرحية في اطار الفضاء الدرامي المصنوع ، ان النصوص المكتوبة بل ان بعض العبارات التي اصبحت تشكل افكارا اساسية في بنية هذه النصوص العالمية المعروفة لكتاب امثال شكبير ، براندلو ، راسين ، ايسن ، تشيخوف وغيرهم نجدان هذه العبارات وبذات الكلمات والحروف المدونة تأخذ معاني مختلفة حين تتحول الى النص المسرحي المعروف اذ توظف في معالجات اخراجية متنوعة الامر الذي يغير دلالاتها وتنبدل وسائل استخدامها ولفظها وعلاقاتها تبعا لخصوصية الخطاب الجديد الذي يهدف اليه المرسل الجديد ، ان طبيعة الفعل المسرحي تتطلب اختزالا وتكثيفا للحوار المكتوب لاسيما ما يتعلق باللغة الواصفة (النص الثانوي) حيث ان التعبير البصري على خشبة وحركة الممثل سوف تعوض الكثير من الالفاظ التي كانت تصف الفعل قبل تجسيده ، او ان هناك بعض الحوارات يتم الاستغناء عنها تماما بسبب اندماجها وتحللها ضمن نصوص اخرى يتوفر عليها فضاء العرض المسرحي فهناك نصوصا الى جانب اللغة المنطوقة هي الحركة ، الصمت ، الرقص ، اللون ، الضوء ، الموسيقى ، الزر وغيرها تلك التي تصبح احيانا هي الركيزة الاساسية وحاملة الخطاب الدلالي في صيرورة البنى المشهدية المتنوعة وهنا تكون الدوال اللغوية المكتوبة جزءا من نسق النص العام فيفقد المكتوب خصوصيته اللسانية كما يشير الى ذلك رولان بارت بأن النص الدرامي هو (نظاما لا ينتمي الى النظام اللساني ولكنه على علاقة معه ، علاقة تماس وتشابه في الوقت نفسه)-1-

وليس شرطاً ان يكون النص مرسلا عن طريق اللغة الطبيعية ، لكنه ينبغي ان يحمل معنى . وبهذا يكون النص

ستانلي فيش - أن النص ليس شيئاً او موضوعاً ولكنه تجربة او ممارسة يخلقها القارئ ٤- ويؤكد ذلك - ريفاتير- فلا يعد الظاهرة الادبية متمثلة بالنص حسب بل تمثل المتلقي وردود افعاله المحتملة. من هنا نستطيع القول ان النص هو فكر يحمل بعده التخيلي الرمزي ضمناً , وهذا التميز يمنحه ابعاداً جديدة تتوالد مع كل قراءة . هذه الاراء وغيرها تجد حيز تطبيقاتها في مجال الخطاب المسرحي الذي يتسع فيستوعب عديد النصوص وتحولاتها ويرتقي بمعطياتها من اطار ثبوتيتها الى انساق متنوعة التعبير بعد تحويلها من المقترح الذهني المتخيل الى الانجاز المشهدي الجمالي المحمل بالرموز



صلاح القصف

والدلالات والاحالات التأويلية المفتوحة .

مصادر البحث

- ١- ، رولان ، بارت ، نظرية النص ، ترجمة : منذر عياشي ، مقالة في مجلة العرب والفكر العالمي ، عدد ١٥ ، سنة ١٩٩٥ ، بيروت مركز الانماء القومي ص ٩٣
- ٢- محمد الغدامي ، الخطيئة والتكفير ، النادي الادبي الثقافي ، جدة ، ١٩٨٥ ،
- ٣- كير ايلام ، سيمياء المسرح والدراما ، ترجمة رثيف كرم ، المركز الثقافي العربي ، بيروت ١٩٩٢ ، ص ٢٤٤
- Katle, walo, Ibid., p ٤٦١ - ٤
- ٥- باتريس بافيس ، قاموس المسرح ، باريس
- ٦- كير ايلام ، سيمياء المسرح والدراما ، ترجمة رثيف كرم ، المركز الثقافي العربي ، بيروت ١٩٩٢
- ٧- جوزيت فيرال ، المسرحانية وخصوصية اللغة المسرحية ، ترجمة صالح راشد مصر ، القاهرة ، مجلة فصول ، المجلد ١٤ ، العدد الاول ، ربيع ١٩٩٥
- ٨- مايكل فاندن هونيل ، المسرح التجريبي ومفهوم اللاتحدد ، ترجمة سامح فكري مجلة فصول ، عدد ٤ سنة ١٩٩٥
- ٩- XXX ، من قاموس المسرح ، مجلة المسرح ، القاهرة ، عدد ٥٧ سنة ١٩٩٣ ، ص ٣٢
- ١٠- جوزيت فيرال ، مصدر سابق ص ٦٨
- ١١- عواد علي ، تعدد الاصوات في الخطاب المسرحي ، مجلة الدراما ، عمان ، العدد ١ ، ١٩٩٦ ، ص ٣٥
- ١٢- كير ايلام ، انظمة العلامات في المسرح ، ترجمة سيزا قاسم ، الدار البيضاء ، دار توبقال ١٩٨٧
- ١٣- XXX ، من قاموس المسرح ، مصدر سابق

المكتوب احد النصوص التي يحتويها البناء المسرحي والتي تكون في علاقة مع نصوص سابقة او انية مبتكرة فليس هناك نصاً بريئاً ومنفصلاً عما سبق كما تؤكد ذلك

جوليا كريستفا - بقولها ((ان النص عبارة عن لوحة فسيفسائية من الاقتباسات , وكل نص هو تشرب وتحويل لنصوص اخرى) -٢- وهنا تكون هذه النصوص في علاقة متداخلة ومتفاعلة مع بعضها لتفكيك لغة الاتصال عبر وسائل تعبيرية متعددة ثم اعادة تركيبها وبناء لغة اخرى قابلة لانتاج وبث دوال جديدة.

ان النص المكتوب يبقى بحاجة لتفعيله ضمن السياق المسرحي واخضاعه لعملية التجسيد داخل بنية فضاء الدراما وتفجير مكوناته واكتشاف المحمولات الدلالية داخله . وهنا تذهب باولا غوللي بوليتاني الى فكرة اعتماد النص المكتوب بوصفه قوة تعبيرية مخزونة

(ان وحدات النص المكتوب التي يمكن تحويلها للمسرح لا ينبغي ان ينظر اليها كوحدات نص لساني فقط بل انها قوة كامنة في النص المكتوب)-٣- وبهذا تتفق برأيها مع ما ذهبت اليه كريستفا بأن النص المكتوب والنص المسرحي المعد درامياً تربطهما علاقة متبادلة وهي التي تؤلف البينصية الفعالة Intertextuality التي تظهر على شكل وحدات لغوية او مادية او رمزية عبر نصوص العرض الاخرى . اذن من خلال هذه الاراء وغيرها نتأكد لنا ازدواجية الفن المسرحي التي تقوم على اندماج نص المكتوب مع نص الاخراج ، وهذا ما يساهم في اثارة طاقة النص وتفعيل محمولاته السيميائية واكتشاف تقنياته اللغوية تلك التي سيتم استثمارها اثناء الكتابة المشهدية التي تنتقلها الى مستوى اخر ربما يدعم ويطور دلالات النص الاول او يتقاطع معه احياناً وبشكل كامل.

كانت النصوص وستبقى مثار جدل لا ينتهي بوصفها فكراً , ولكن هذا الفكر لا يتحقق إلا حين يجد الاستجابة والتلقي عندها يتحول الى اسئلة واجابات في الوقت ذاته . والنصوص تتبلور عبر اساليب تعبيرها واتصالها مع الاخرين وبذلك تتجلى فاعليتها وقيمتها وتأثيرها.

ولكن جماعة التلقي يحيلون النص الى القارئ كما يقول



شعرية اللغة السينمائية لدى المخرج الياباني ياسوجيرو أوزو فيلم "نهاية الصيف" أنموذجا

فؤاد زويريق

تحرص السينما اليابانية على مسايرة نظيرتها الغربية من جهة، والمحافظة على كلاسيكياتها المخزنة في الذاكرة من جهة أخرى، ومحاولة المزج بين الاثنين للوصول إلى العالمية، وقد وفقت في ذلك ونجحت فيه بفضل القاعدة الصلبة التي بنيت عليها، إذ يرجع تاريخها إلى ١٨٩٩. تتميز هذه السينما ببطء إيقاعها، وغوصها في العوالم الإنسانية من خلال عناصرها المستوحاة من المجتمع الياباني وتقاليدته الخاصة. اخترقت السينما اليابانية العالمية بعدة أفلام، ونشير هنا إلى أن ثلاثة أفلام يابانية احتوتها قائمة أفضل الأعمال السينمائية العالمية عبر التاريخ، وكلها أنتجت في سنوات الخمسينيات من القرن الماضي، من بينها "قصة طوكيو" للمخرج ياسوجيرو أوزو.

الجيل الجديد من المخرجين لم يكونوا أقل نجاحا وشهرة من الأجيال التي سبقتهم بل تعدوهم في ذلك بفضل الإمكانيات المتاحة لهم اليوم، وخاصة جيل التسعينيات الذي استحوذ على النسبة الأكبر في الظهور والانتشار، من بينهم المخرج (كوري إيدا هيروكازو) الذي حقق نجاحا عالميا كبيرا بفضل عدة أفلام من بينها فيلم "شعاع الوهم" Maboroshi no Hikari الذي أخرجه سنة ١٩٩٥ والذي فاز

رؤية المخرج الفكرية في أفلامه ترافق أسلوبه الفني في معالجتها، وتكون داخلها نوعاً من المفارقة بين بنيتها التركيبية والمظهر الشكلي للأسلوب المتبع، فيحيلنا المخرج بذلك إلى ورشة إبداعية صامتة تهتم بالهدم أولاً ثم البناء ثانية، بناء يقوم على التفاعلات والصدمات الحضارية بين جيلين داخل الأسرة الواحدة، الجيل المحافظ والجيل المتمرد.

لا يكتفي أوزو بالقصة العادية والبسيطة، بل يطررها بوابل من الصدمات الخفيفة التي تجعل المشاهد يندمج شيئاً فشيئاً داخل عوالمه الساحرة، أسلوب متفرد يتدخل في متن الحكاية حتى يجلب انتباه المتلقي دون صدمه بشدة، ويهيمن على الخطاب الشعري الذي تتميز به لغة أوزو السينمائية دون تهشيمه.

فيلمه "نهاية الصيف" The End of Summer الذي أنتج سنة ١٩٦١، وهو الفيلم ما قبل الأخير في ربرتواره السينمائي يؤكد إخلاصه لهذا الأسلوب، فالفيلم يمنحك فرصة للتفكير والتأمل في جمال ومتعة الحياة من خلال العائلة اليابانية التقليدية، والتي تحضر هنا بقوة كثيمة أساسية، أحداث الفيلم عبارة عن صور بارونامية متتالية وهادئة تدفعك إلى الاسترخاء والاستمتاع بالصمت، صمت الحياة الطبيعية البعيدة عن الصخب والمعاناة، وحتى إن



بفضله بجائزة الأسد الذهبي في مهرجان فينيسيا السينمائي الدولي لسنة ١٩٩٥، و فيلم "بعد الحياة" Wonderful Life، والفيلمان "مسافة" و"لا احد يعلم" اللذان سبق لهما المشاركة في المسابقة الرسمية لمهرجان كان.

السينما اليابانية حققت هذا الانتشار بفضل روادها من الجيل الأول، والذين عاصروا نشأتها الأولى وكانت لهم اليد الكبرى في بناء لبنتها الأساسية، من بين هؤلاء المخرج (ياسوجيرو أوزو) الذي حقق لها الانتماء إلى الوسط الذي انبثقت منه، فبفضل أسلوبه المتميز والمختلف في المعالجة السينمائية أعطى للسينما اليابانية حلة بسيطة مفعمة بالإنسانية التي تتمشى والنمط الاجتماعي لليابانيين. أوزو ينقلك إلى عالم آخر هادئ جداً، يزرخ بالمشاعر والأحاسيس المتدفقة من زمن جميل مضى، تتميز الشخصيات في أعماله بالطيبوبة والهدوء حتى في حواراتها المتشنجة، تتمحور أعماله حول الأسر والعوائل اليابانية المحافظة، الكثير من أفلامه تذهب إلى انتقاد المظاهر الحداثية الغربية التي تأثر بها جيل الشباب الياباني آنذاك، ويبرز تهديدها للمجتمع الياباني المحافظ، استعمل أوزو أسماء الفصول بكثرة في عناوين أفلامه، كما استأثرت مدينة طوكيو باهتمامه في أعمال عدة نذكر منها: "امرأة من طوكيو"، "الرحلة إلى طوكيو"، "غروب في طوكيو".



اللقطة الثابتة من فلم نهاية صيف

كانت هناك معاناة لا تتعدى أن تكون جزءاً من قانون الطبيعة الذي لا مفر منه.

أحداث الفيلم درامية، ترمي بثقلها كله على العجوز رب الأسرة، الذي يتحمل كامل المسؤولية في إعالتها، لكن شؤونه العملية لم تكن على ما يرام، إذ تمر بأزمة مالية قد تعصف بالمصنع الذي يمتلكه، يحاول الأب الخروج من



أوزو أثناء التصوير

تتضح ملامح الواقع بسهولة في هذا الفيلم ، فرحف الموت مثلاً على الأسرة لم يفجر المشاهد، ولم يهدم البناء الإيقاعي للأحداث، ولم يولد تلك المعاناة القاسية والمأساة العميقة التي نشاهدها في باقي الأفلام، بل ظهر كعنصر روتيني في الحياة لا يستلزم تلك المبالغة في تصويره. الأب يموت في النهاية، لكن الحياة تستمر عادية من بعده، ورغم عدم إظهارها بطريقة مباشرة إلا أن الإشارة كانت واضحة من خلال الكلمات، ونستدل بذلك من خلال الحوارات المتتالية في المشاهد النهائية، كحوار ابنتيه الأخير فوق الجسر، واللذان ناقشنا مستقبلهما والخطوات التي سيقومان بها لاحقاً، كما أن تمنيات المرأة التي كانت تقوم ببعض الأشغال عند ضفة النهر، بأن يكون الميت عجوزاً بعدما تصاعد الدخان من المدخنة كعلامة على موت شخص من البلدة، ورجوعها مباشرة بعد هذا الكلام إلى أشغالها، إشارة إلى أن الحياة مستمرة كأن شيئاً لم يكن. لحظات هادئة وجميلة أخذنا إليها فيلم "نهاية الصيف" بدون تكليف أو تعقيد، بناءً درامي متسلسل، ولقطات تتساقط



لقطة من فلم (صغير طوكيو) اخراج ازو

هذا المأزق بالبحث هنا وهناك عن بعض الحلول الذي قد تحول دون إفلاسه، من بينها البحث عن عريس لابنته الكبرى حتى تخرج من كفالته، وفي خضم هذه المشاكل يعيش الأب حياة ثانية بعيدة عن أسرته، هذه الأخيرة التي تحاول بكل جهدها اكتشاف سره، حياة أخرى عنوانها الحب، يعيش قصتها مع عشيقته السابقة التي التقى بها صدفة بعد موت زوجته، ليسترجعا معا ذكرياتهما العاطفية السابقة، كل هذه الأحداث المتتالية قائمة على الهدوء التام والبطء في الإيقاع الدرامي، حتى الفاجعة التي أصابت الأسرة في النهاية بموت الأب، كانت هادئة تماماً وبطيئة جداً.

لم يدخل الفيلم في التعقيدات الرمزية والإيحائية، بل كان خطابه مباشراً وواضحاً، حتى أسلوب الحياة فيه كان بسيطاً بديكورات وفضاءاته الطبيعية، ومع هذا كله يشعر المرء وخصوصاً الغريب عن مثل هذه الأجواء بالاندماج الكلي داخل ثقافة أسيوية عريقة بأصواتها الحاملة، وطقوسها المغرية، وجاذبيتها الساحرة.

كما ذكرنا سابقاً فأسلوب أوزو يتجه إلى انتقاد بعض الظواهر السلبية في المجتمع الياباني، ومن بينها انحياز الشباب إلى الثقافة الغربية بكل أشكالها، والتي يظهرها أوزو في فيلمه هذا على أنها ثقافة سلبية وتافهة، وذلك من



لقطة لأول فلم يابني ناطق اخراج اوزو

خلال ابنة عشيقته التي تشغل وقتها في العناية المبالغ فيها بمظهرها، من لباس وتصرفات وسلوكيات ... والتي تبدو معها غريبة بالمقارنة مع الشخصيات الأخرى في الفيلم، وكل هذا يزيد من ارتفاع الإشارات الدلالية لمساوئ هذه الثقافة.



الاستاذ الدكتور عبود جودي الحلي

علل فؤادك ان اردت تعللا -
اعلن هواك وبع به بين الملا .
لا تخش لوم اللائمين فقولهم
- في الحب همس لا يخيف وان
علا .

واصدح بلحن هواك وانشد
معلنا - انا عاشق السبط الشهيد
بكر بلا .

واسجد على ارض يضوع
بتربها - ارج النبوة والولاية
والعلى .

دوى بها صوت الحسين مجلجلا
- هذا صداه يقول للعملاء (لا)



alraqim



في العدد



- سمات الكتابة في أبعاد حكاية بغداد المعاصرة
- أنص السري وفق تأصيل المدينة
- آفاق الرواية الجديدة في الجدل وسؤال الكتابة الراهنة
- الرواية والتأويل في مفهوم الوثيقة
- ثقافة ما بعد الحديثة بين الثقافة السامية
- وهيمنة الاستهلاك
- الأندلس العارية تجليات المدن في الذاكرة
- قاصص جيل يكتب عن نصوص دواعي لشخص العام الحسيني



في العدد



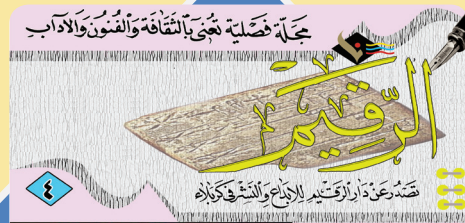
- نقد أدبي وشكوك الخلق في الشعر
- غريبة طابع الذات وصداية الواقع
- مشروعية الشعرية الجديدة بعد أبو نؤاس
- من الحداثة إلى ما بعد الحداثة: الشاعر من جديد
- الأدب العربي
- في الأدب العربي: القصص والقصص القصص
- قصص القصص
- قصص القصص
- قصص القصص
- قصص القصص



في العدد



- في الدراسة النقدية والشكوك
- قصص القصص
- قصص القصص
- قصص القصص
- قصص القصص
- قصص القصص
- قصص القصص
- قصص القصص
- قصص القصص
- قصص القصص



في العدد



- مفهوم الذات تحصيل الخطاب في الدراسات النقدية
- في العلاقة الجديدة والسياسات النص
- ما معنى مشروعية علم الآداب في المثلث الأدبي الحديث
- رواية الخيال العلمي وتجسيد لغة التعبير
- القصص القصص
- القصص القصص
- القصص القصص
- القصص القصص
- القصص القصص
- القصص القصص

alraqim2013@gmail.com

العراق - كربلاء - ص.ب 1062